

# REVISTA

## DE ESTUDOS SARAMAGUIANOS

n. *14* agosto 2021



# REVISTA

## DE ESTUDOS SARAMAGUIANOS

## **REVISTA DE ESTUDOS SARAMAGUIANOS**

[www.estudossaramaguianos.com](http://www.estudossaramaguianos.com)

### **CONTATOS**

E-mail: [estudossaramaguianos@yahoo.com](mailto:estudossaramaguianos@yahoo.com)

Facebook: [facebook.com/saramaguianos](https://facebook.com/saramaguianos)

Twitter: @saramaguianos

A REVISTA DE ESTUDOS SARAMAGUIANOS é uma edição independente que reúne estudos de pesquisadores de diversas partes do mundo sobre a obra de José Saramago.

### **COMISSÃO EDITORIAL**

Ana Paula Arnaut; Carlos Reis; Conceição Flores; Eula Carvalho Pinheiro; Gerson Roani; Helena Bonito Couto Pereira; Horacio Costa; Maria Alzira Seixo; Marisa Piehl; Miguel Alberto Koleff; Pedro Fernandes de Oliveira Neto; Salma Ferraz; Teresa Cristina Cerdeira; Nuno Júdice; José Joaquín Parra Bañón; Jerónimo Pizarro; Fernando Gómez Aguilera.

### **EDITORES**

Miguel Alberto Koleff e Pedro Fernandes de Oliveira Neto

### **ORGANIZADORES**

Miguel Alberto Koleff e Pedro Fernandes de Oliveira Neto

### **REVISÃO DOS TEXTOS**

Cada autor é responsável pelo conteúdo e ordenação gramatical do seu texto.

Brasil – Portugal – Argentina, agosto 2021.

ISSN 2359 3679

### **EDITORAÇÃO ELETRÔNICA**

Pedro Fernandes de Oliveira Neto

As opiniões expressas nos textos desta revista são de responsabilidade exclusiva dos autores. Por decisão da equipe editorial, os textos vindos de Portugal mantêm a grafia original.

### **ESCREVEM NESTA EDIÇÃO**

Nefatalin Gonçalves Neto, Mariana Perizzolo Lencina, Rodrigo Conçole Lage, Maximiliano José Suarez, Maria Alcina Carmo Dias, Maria Carolina de Oliveira Barbosa Gama.

# SUMÁRIO

**9**

**Apresentação**

**13**

**O evangelho saramaguiano: espraçamento de possibilidades**  
NEFATALIN GONÇALVES NETO

**43**

**Saramago e a pós-verdade**  
MARIANA PERIZZOLO LENCINA

**57**

**Reflexões sobre o fazer historiográfico na crônica “As memórias alheias”  
de José Saramago**  
RODRIGO CONÇOLE LAGE

**70**

**Entre el amor y el odio: *Caín* el portavoz del dolor y la indignación**  
MAXIMILIANO JOSÉ SUAREZ

**82**

**Trilhos da liberdade: diálogo filosófico com Platão e Byung-Chul Han  
(*A caverna*, de José Saramago)**  
MARIA ALCINA CARMO DIAS

**95**

**Portas abertas para o Sr. José: o percurso de indagação da personagem de *Todos os nomes***

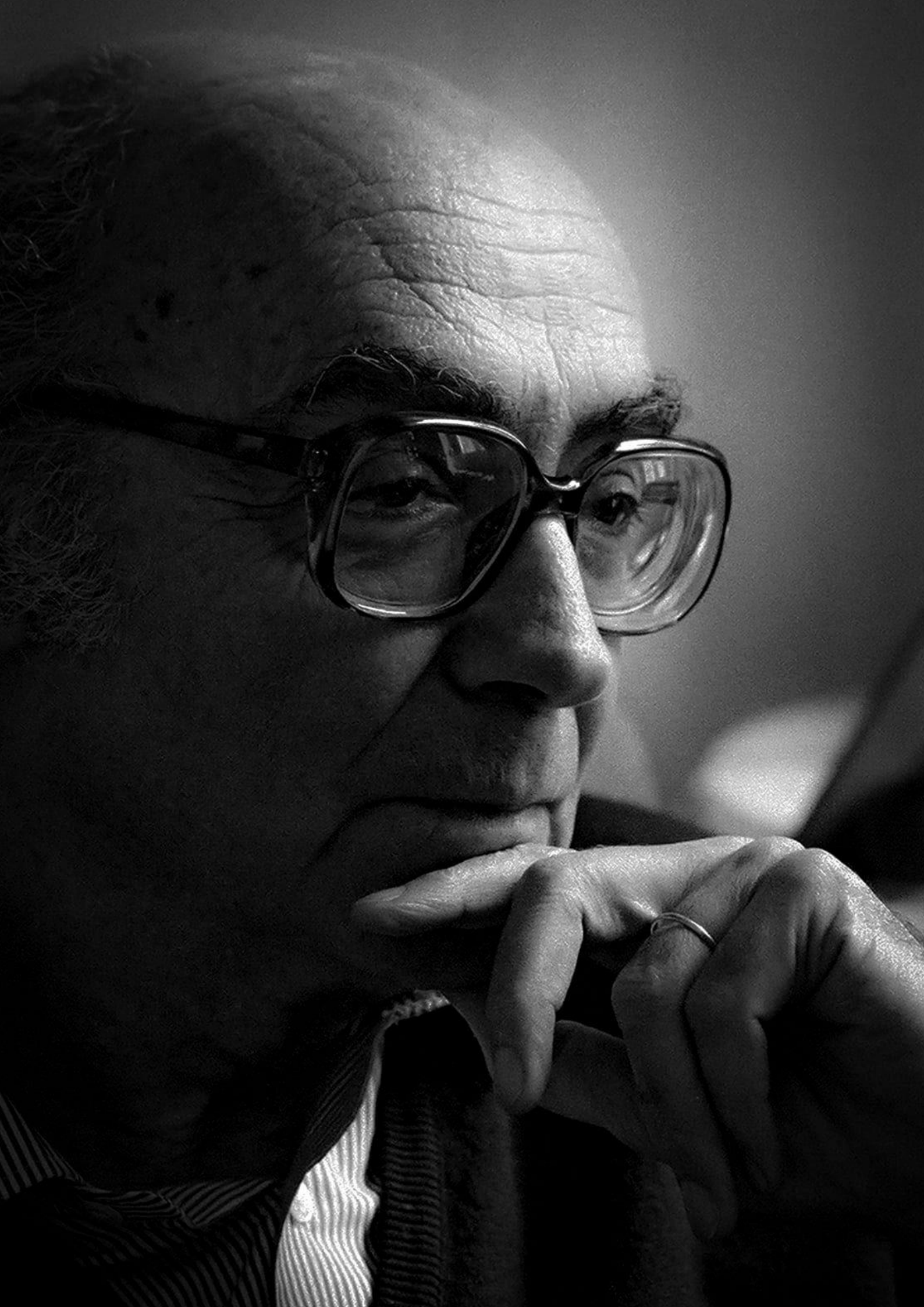
MARIA CAROLINA DE OLIVEIRA BARBOSA GAMA

**113**

**INÉDITO: SÍSIFO E A MORTE**

JOSÉ SARAMAGO

Na página seguinte: José Saramago, s/d. Foto: Alfredo Cunha / Reprodução.



# APRESENTAÇÃO

quando será que aprenderemos que há certas coisas que só começaremos a perceber quando nos dispusermos a remontar às fontes.

José Saramago

O pedaço de texto em epígrafe encontra-se em *O evangelho segundo Jesus Cristo*; seu narrador acompanha a parada de descanso da caravana que findará com a parição de Maria. Enquanto os homens usufruem de alguma comodidade, é das mulheres a responsabilidade pela manutenção da ordem das coisas, incluindo o privilégio do descanso dado primeiro a eles. A passagem é uma das infiltrações irônicas do reconhecido narrador saramaguiano ao atestar pelas vias do andamento da história desde sua imemorial origem a condição inferiorizada das mulheres. Ora situado fora do contexto como se um comentarista dos episódios narrados, ora justaposto a uma consciência do tempo em curso, duplo movimento indissociável na grande maioria das vezes mas sempre favorável ao acendimento e manutenção do contínuo plano de tensão entre a verdade estabelecida como verdade e a verdade derivada da leitura daquela, a sentença dispõe no mínimo uma dupla camada de significação e uma delas questiona sobre a legitimidade da história a partir do trabalho de minúcia documental e imparcialidade do historiador. Enquanto o narrador levanta a afirmativa muito ajustada a uma consciência do tempo da narrativa (em descompasso, espera-se, com a do leitor), o que acabou de ser contado já demonstrou factualmente sua fragilidade.

Esse jogo que sustenta o romance de 1991, sabemos, integra as características do fazer literário de José Saramago e se afirma como uma chave de leitura dentre o inalcançável rol de interpretações críticas que agora formam o que chamamos estudos saramaguianos. O gesto de justificar assumindo o equívoco do que se narra facilmente se integra a dois comportamentos bastante usuais em nosso tempo: primeiro, aceitar tacitamente o que se entrega como verdade ou justificativa para a verdade, isto é, sem atentar para os interesses que direta ou indiretamente se assomam no bulício dos acontecimentos; depois, encontrar na história a resposta definitiva para o inconveniente muitas vezes ainda em curso, como se aquela fosse impassível ou linha fixada a que todos, como se por um suntuoso respeito, ou coisa parecida, devêssemos simplesmente repeti-la. A essa fixidez intransponível — ou pelo menos assim vendida porque seu exercício é outra coisa distinta — a literatura de José Saramago oferece outra educação dos sentidos: a de mesmo vendo o que veem os olhos não se importar de desconfiar do que veem. Isso não é nossa salvação, nem nos fará melhores, mas, certamente, contribui para não continuarmos piores.

O excerto de um romance que remoja dois tipos, um mais absoluto que outro, de verdade (o histórico e o sagrado) se situa numa encruzilhada de servir a duas consciências, a que afirma e a que se interroga, mas o que se conta cobra que se tome um partido, no sentido, este termo, de uma ação, primeiro intelectual e depois interventiva. Não é falsa a necessidade de remontar às fontes para se contar o acontecido — nem este é o problema. Como sujeitos na e da história não nos resta opção fora dela e o seu alentado fim, como levantado tantas vezes, é apenas outra das heresias impostas pelos sistemas de domínio interessados na definitiva objetificação dos sujeitos. O problema, portanto, está com os usos que fazemos das fontes, que sempre podem servir, qual o tom observador levantado pelo romance, para uma condição interrogativa dos fatos e das situações ou, como comumente se estabeleceu, como justificação para o estabelecimento dos modelos de cerceamentos vigentes. No caso específico da sentença do *Evangelho*, o estabelecimento de ordem de submissão das mulheres aos desígnios dos homens, como se a predisposição natural ou original — aquela radicada na biologia, esta na construção de uma mentalidade a partir da imutabilidade de suas crenças — fosse impossível de ser revista e estivéssemos obrigados a aceitar as coisas como são por certa disposição natural delas, como se essa naturalidade não fosse também produzida no interior dos jogos das verdades fundamentadas pelas ideologias e pelos interesses particulares de uns sobre os outros.

Remontar as fontes é um exercício indispensável ao cumprimento de nossa ética civil feita da responsabilidade sobre nós e sobre os outros. Essa dívida inalienável é o compromisso para com a memória dos que pereceram para vivermos, bem ou mal, o mundo que vivemos e é o caminho de não se deixar tomar outra vez

pelas nossas nebulosidades sempre a querer nos empurrar para uma desumanização. Significa dizer que as fontes não estão fixadas, nem são deterministas, tampouco sectárias. São pontos de passagem, tanto nos permitem acesso ao passado como nos permitem modificar o presente em favor de um futuro melhor — um movimento que, se à primeira vista parece óbvio, na prática, temos visto que sempre dele nos distanciamos, e pior, repetindo inquestionavelmente as decisões sobre as quais sabemos os seus resultados e depositando na história a consciência definitiva do que é puramente matéria nossa. As fontes não existem espontaneamente, nem a história se é feita sozinha; ambas são resultadas de nossas ações, movimentos feitos de nossas decisões e por isso mesmo só a nós compete a interrogação ou a permanência.

Todas as vezes que retornamos à literatura saramaguiana saímos com a inquietação sempre urgente: o que fazemos com as nossas fontes, será que ao menos vamos a elas, e as remontamos, com qual interesse? Por que, mesmo sabendo das respostas necessárias a uma saída dos rumos que tomamos, outra vez, insistimos permanecer no mesmo lugar como se um salvador pudesse nascer e redimir a todos da danação e do abismo para o qual caminhamos? Todas as vezes que vamos às fontes saramaguianas não saímos com respostas, portanto — porque essas precisam ser desenvolvidas nas nossas práticas, afinal, literatura e vida se implicam, mas esta é ação e aquela jamais deve se assumir como redenção humana. Exceto nossas ações, nada mais nos redime. Essas aberturas propostas pelas leituras que se apresentam em edições como estas da *Revista de Estudos Saramaguianos* podem servir a muitos começos — inclusive o de reaprendizagem com as fontes.

Em *Viagem a Portugal* lemos que “É preciso voltar aos passos que foram dados, para repetir e para traçar caminhos novos ao lado deles.” E é isso o que fazemos. Nesta edição, voltamos às crônicas para discutir esse tópico da história, tão caro à literatura e ao pensamento saramaguianos; ao próprio *Evangelho*, obra que alcança neste ano três décadas desde a sua publicação; ao último romance de José Saramago, texto que amplifica a leitura desconstrutora das bases do pensamento cristão levantada pelo livro de 1991; às obras que se abrem para uma interrogação do que somos e esboçam uma parábola de nossos impasses enquanto civilização e enquanto sujeitos, *Todos nomes* e *A caverna*. Acompanhamos, assim, um percurso que se insinua pelo interior da própria obra e dela se lança a outros destinos, pensar e interrogar sobre os nossos destinos enquanto corpo comunitário, presença ética e política ou nossas condições no interior da vida que escolhemos.

A outras fontes, esse itinerário é enriquecido com a reprodução de um texto que assinala a porfia do escritor que se tornaria, em 1998, Prêmio Nobel de Literatura: numa apresentação feita por ele sobre peça *Sísifo e a morte* regressamos ao trato de crítico literário. Desta vez, o leitor do dramaturgo Robert Merle,

aparecido no folheto de único número datado de maio de 1956, *A voz de Tebas*. Ou seja, é o autor já de *A viúva (Terra do pecado)* e do então esquecido *Claraboia* que só ganhará forma de livro postumamente, mas não é ainda o poeta que aparecerá com *Os poemas possíveis*, marco desse rico período de experimentação criativa; este só chegará uma década mais tarde. Muito ainda resta para descobrir — dos já vistos e dos guardados pelo tempo. Para isso estamos aqui.

*Pedro Fernandes de Oliveira Neto*  
*Equipe editorial*

# O EVANGELHO SARAMAGUIANO: ESPRAIAMENTO DE POSSIBILIDADES

NEFATALIN GONÇALVES NETO

*O evangelho segundo Jesus Cristo* apresenta, aparentemente, uma proposta simples: recontar a vida de Jesus de forma heterodoxa. Tendo como referência os textos bíblicos canônicos e, também, baseando-se em evangelhos apócrifos, textos literários, diversos escritos ateístas e em discursos ideológicos, Saramago (re)lê a vida de Cristo por um viés dessacralizante, instaurando um processo de pensamento sobre a figura de Jesus e, conseqüentemente, do cristianismo — ideologia enraizada no pensamento social atual que o escritor pretende dirimir. Todavia, a leitura que efetivar-se por este prisma implica pensar o romance sob duas perspectivas que, de início, pretendemos nos distanciar: a leitura sociológica chã do romance e a leitura das relações entre teologia e literatura.

Se, por um lado, ler *O evangelho segundo Jesus Cristo* por uma via sociológica incorre no erro de reduzir suas qualidades a documento epocal, por outro, como explica Barcellos (2018), a teologia, ao adentrar o universo literário, toma a arte como “lugar teológico”, cujas possibilidades recuperam aspectos da cultura e da linguagem de um povo. Contudo, o teórico aponta que, ao entendermos a literatura como lugar teológico, podemos incorrer no perigo de “considerar[mos] a literatura, nesse caso, simplesmente como uma fonte a mais de dados previamente disponíveis alhures para a teologia e de não se atentar para aquilo que somente a literatura é capaz de dizer, ou pelo menos, é capaz de dizer melhor que outros discursos” (BARCELLOS, 2018).

A direção analítica que percorreremos neste trabalho, aparte tais perspectivas, impõe uma leitura do literário presente no *Evangelho*. Isso porque

cremos que exista uma obnubilação do romance por existirem leituras de sobra nas quais o filosófico, o teológico ou o psicanalítico se sobrepõem aos quesitos literários.

Ora, mesmo existindo um subtexto ideológico, não nos parece que seja esse o ponto mais importante de leitura do romance. A facilidade de tal identificação, somada a uma explicitude óbvia inexistente no restante da obra do escritor português nos leva a desconfiar de tal protocolo. Destarte, acreditamos que a primeira marca do romance da vida de Cristo por Saramago é a proposta de humanizá-lo, desteologizar sua figura a fim de propor possibilidades diferentes das postas, uma “humanização radical de Jesus por parte de Saramago, sem dúvida, mas sempre num *sentido interrogativo de buscar a compreensão, através de Jesus, dos limites da experiência da crença em Deus*” (MARTINS, 2014, p. 162, grifos do autor). Assim, a questão divina é posta no romance como algo a ser encarado, não discutido sistematicamente. Segundo o próprio autor, “para mim, ateu, como para um crente, a questão da relação do homem com Deus é importante. É esta relação básica, essencial, radical, que eu ponho em causa neste livro” (*Apud* TEIXEIRA, 1999, p. 9).

Com efeito, ler *O evangelho segundo Jesus Cristo* sob tais óticas limita suas potencialidades. Em contraparte, a valoração do mítico e/ou do literário são anulados pelo quesito religioso, além de não admitir a leitura alegórica do texto — já que a religião não permite encarar os fatos como processos de metaforização continuada, ou seja, não há como pensá-la enquanto um discurso que mostra uma coisa pelas palavras e outra pelo sentido. Frente ao caminho aparentemente simples e facilitador do título, Arnaut aduz-nos:

No fundo, o *Evangelho* pode ser entendido como um evangelho, mas não no sentido rigoroso, porque evangelho significa boa nova: não creio que se trate de uma nova tão excelente, quando o que ali se faz é desmontar uma história que nos tem sido relatada desde os textos evangélicos até às biografias de Jesus ou às vidas de Jesus contadas no cinema. Portanto, ele é evangelho porque, no fundo, é um relato possível, um relato imaginado do que teria sido a vida de Jesus (2008, p. 127).

No nosso caminho de análise, burlando leituras sistemáticas e sistematizadas, elegemos alguns motes destacados do romance e sua forma de disseminação no todo. Subtraindo o mero analisar de pontos de conflito religioso latentes, permanece um caminho interpretativo que implica possibilidades — sem deixar de realizar, quando exigidas pelo texto, leituras de referências históricas e religiosas.

Para encetar a leitura do romance, colocamos como ponto a ser destacado a diferença do *Evangelho* de Saramago dos demais livros sagrados que compõem a Bíblia. Conforme aponta Ceia, “trata-se de um romance e se o romancista tivesse escolhido nomes fictícios para as suas personagens o resultado final não se alteraria: continuaria a ser um romance sobre a vida, as paixões e a morte de fulano” (1997, p. 305-306). Como bem coloca o crítico, o *Evangelho* saramaguiano não é um texto exegético e, se nos fiássemos a reduzir nossa leitura a essa composição, cairíamos no erro de pensá-lo como um estudo do ateísmo. Ademais,

Não faltará já por aí quem esteja protestando que semelhantes miudezas exegéticas em nada contribuem para a inteligência de uma história afinal arquiconhecida, mas ao narrador deste evangelho não parece que seja a mesma coisa, tanto no que toca ao passado como no que ao futuro há-de tocar, ser-se anunciado por um anjo do céu ou por um anjo do inferno, as diferenças não são apenas de forma, são de essência, substância e conteúdo, é verdade que quem fez uns anjos fez os outros, mas depois emendou a mão (SARAMAGO, 1991, p. 127).

Concordes com a indicição narrativa e longe da ideia de perscrutar opiniões religiosas, acreditamos ser necessário pensar a vida de Cristo lida heterodoxamente por Saramago “como matéria ficcional, numa clara demonstração da consciência de que a arte pode ser mimética (...)” (BRIDI, 1998, p. 113). Ou, como delibera de forma contumaz Leyla Perrone-Moisés, a razão que move Saramago “é a da ficção, e esta exige do leitor um outro tipo de fé, que não é menos misteriosa e apaixonada do que a religiosa” (1999, p. 240). Tomado tal caminho, importa-nos deixar claro que não leremos o romance apenas como texto paródico, dessacralizador ou irônico. Cerceando analiticamente os fios da construção narrativa do texto em análise, o escritor português instala-se como um novo evangelista — agora em favor do homem e contra os desmandos divinos e, para tal, utiliza-se de trechos bíblicos que, de certo modo, o “autoriza” a iniciar a narrativa — desconstrói, através da trama do romance, verdades canônicas e produz “(...) diferenças [que] não são apenas de forma, são de essência, substância e conteúdo (...)” (SARAMAGO, 1991, p. 127). Ao recuperar o discurso religioso, Saramago se vale de um processo de inversão: retoma o mito cristão e o converte em um novo texto/possibilidade que sugerirá uma mudança epistêmica.

Essa desconstrução e a produção da diferença acontecem por meio de dois fatores: o primeiro é transformar o contexto evangelista em um *bildungsroman*, um

romance de formação no qual teremos reelaborada a trajetória trágica da personagem central. O segundo fator aponta para o enaltecimento do humano em Cristo e a reescrita moderna da tragédia em nova forma de construção, o romance. Esses dois processos, ao se unirem na escrita de Saramago, resgatam o conceito de herói aristotélico, preterido pelos evangelhos canônicos, e privilegia a humanidade de Jesus. Destarte, em relação ao primeiro fator, Ceia corrobora-nos ao afirmar que

A missão de Jesus no Novo Testamento é a de divulgar o nome de Deus (S. João 17, 6-26), com o pressuposto de que ele, Jesus, está em Deus e Deus está nele. Ora, é tal co-existência que é posta em causa constantemente no romance [de Saramago], pois se se atribui a Jesus um carácter exclusivamente humano é logico esperar que aquele que ele quer glorificar também seja afectado por essa qualidade, o que sabemos tratar-se de um absurdo do ponto de vista teológico (1997, p. 318).

José Saramago “enquanto artista, (...) revelou imagem dessa ou daquela ideia não só os traços histórico-reais dessa imagem, presentes no protótipo (...) mas também as suas possibilidades (...)” (BAKHTIN, 1997, p. 90), justamente o processo fulcral “(...) mais importante para a imagem artística” (BAKHTIN, 1997, p. 90). Resgatar o original por meio da leitura com distanciamento crítico e instalar novos caminhos sem, contudo, negar plenamente a via anterior, é o projeto de Saramago em *O evangelho segundo Jesus Cristo*.

Já em relação ao segundo fator, temos em Martins uma primeira asseveração da proposta que melhor explicitaremos:

À maneira do herói trágico grego, o Jesus saramaguiano é uma personagem constante; mostra-se como entidade relativamente estável, isto é, só precisa de si mesmo para existir; é ignorante do seu destino, por vezes fica até quase inerte quando colocado em situações-limite; mostra-se sempre com uma certa nobreza humana [...]. Jesus não tem qualquer poder para influenciar o acontecimento da sua vida exterior e, quase se poderia dizer, também, da sua vida interior, dependente como esta da própria transcendência de um herói subordinado ao desenho divino que narrador e leitor conhecem bem (2014, p. 99).

Como bem intui o crítico, a figuração do Jesus saramaguiano é a de um herói grego. Para Chevalier e Gheerbrant (2017), o herói é produto do conúbio de um deus ou de uma deusa com um ser humano, simbolizando a união das forças celestes e terrestres. Entretanto, esse herói não goza da imortalidade divina naturalmente, mas conserva, até a morte, um poder sobrenatural. Se nos atentarmos à figura do protagonista, constataremos que as páginas da narrativa em análise apresentam, peremptoriamente, o uso de um modelo: os problemas que Jesus enfrenta são motivos geradores da crescente tensão narrativa, mas culmina em um desfecho trágico. Esse tipo de estrutura, na qual as ações se desenrolam sem grandes desvios no eixo sintagmático até o clímax — que aponta para direção diversa da encaminhada até o momento — correlaciona-se com a estrutura trágica grega, sobre a qual Aristóteles refletiu. Por meio da releitura da tragédia clássica, Saramago recria o trágico e o projeta na contemporaneidade, transformando o Salvador naquele que precisa cumprir sua vocação de não aceitar o plano divino. Sófocles e seu Édipo são resgatados pela prosa do escritor para (re)inscreverem-se em nova possibilidade. Aliás, essa relação é apontada pelo próprio narrador:

Jesus acabou o seu responsório e olhou em redor, muros cegos, portas fechadas, apenas, ali parada, uma velha muito velha, vestida com uma túnica de escrava, e demonstração viva, apoiada ao seu bastão, da terceira parte do famoso enigma da esfinge, qual é o animal que anda sobre quatro patas de manhã, duas à tarde e três ao anoitecer, é o homem, respondeu o espartíssimo Édipo, não se lembrou, então, que alguns nem ao meio-dia conseguem chegar, só em Belém, de uma assentada, foram vinte e cinco (SARAMAGO, 1991, p. 217).

Para além da sutil indireta, a aproximação velada que Saramago promove entre sua personagem principal e a imagem edípica se desvela, sutilmente, por meio de algumas escorregadas discursivas, como, por exemplo, em: “Vem de longe e promete não ter fim a guerra entre pais e filhos, a herança das culpas, a rejeição do sangue, o sacrifício da inocência” (SARAMAGO, 1991, p. 74); “É Raquel que chora os seus filhos e não quer ser consolada, porque já não existem, não é preciso ter a argúcia de Édipo para ver que o sítio condiz com a situação e o choro com a causa” (SARAMAGO, 1991, p. 218).

Detentor de uma voz que se crê atemporal, o narrador injeta no discurso outras falas e textos que, se a primeira vista parecem inocentes ou simples comparações, alcançam significado sobrepujante. Como acontece no primeiro

excerto. Nele, o leitor é remetido ao enigma da Esfinge e sugestiona o desafio, aquele que é preciso confrontar, entender, decifrar para não ser devorado, metáfora da vida humana. De tom pessimista como toda tragédia, o narrador enuncia que é provável o homem esmorecer, pois “alguns nem ao meio-dia conseguem chegar”, fala que sugestiona a morte de Jesus como vicário da humanidade e é constantemente reforçada. Exemplo desse reforço se dá quando Maria de Magdala, sibilamente oracular, profetiza a Jesus: “Perderás a guerra, não tens outro remédio, mas ganharás todas as batalhas (...)” (SARAMAGO, 1991, p. 338), ou quando o próprio Deus afirma sobre os homens/mulheres: “não precisa que eu o devore, quem a si mesmo o devorará” (SARAMAGO, 1991, p. 372). O conflito entre Deus e Cristo é maior que a mera transposição de um enigma, a trajetória do herói mítico cristão difere criticamente do percurso de Édipo, já que este é humano, mas aquele é divino e representa toda a humanidade frente às culpas representadas por Deus.

No segundo excerto, o pequeno “ato falho” introduzido pelo narrador ao comentar a luta entre pai e filho e a *herança* das atitudes de rejeição, sacrifício e inocência (lembremos, conteúdos explícitos em Édipo) antecipam ao leitor quais as causas moventes da narrativa em curso. A briga entre Jesus e Deus estabelecida no romance atualiza Édipo e Laio, e a herança remonta que será dado ao filho aquilo que era do pai (o sonho para Jesus e Tebas para Édipo); recomemora em José a culpa que Laio carregou por ter desobedecido uma ordem divina e não ter matado seu filho; reinscreve Maria que, qual Jocasta, silencia todas as coisas em seu coração, tudo somado ao desejo, dessa vez confesso, de Cristo/Édipo querer matar/negar o pai.

Por fim, o terceiro excerto faz uma remissão a Édipo dizendo que não é preciso ser a personagem trágica para compreender rapidamente os acontecimentos ocorridos e saber onde eles vão dar. Assim, o anúncio promove algumas possíveis considerações. Uma delas é a de que o trágico acontecerá, impreterivelmente. Mesmo não sendo uma tragédia, os acontecimentos edípicos realizar-se-ão. Apesar dos milagres, seguidores e profecias, Jesus não será onipotente, apenas o herói cumpridor de seu destino:

Se cumprires bem o teu papel, isto é, o papel que te reservei no meu plano, estou certíssimo de que em pouco tempo mais de meia dúzia de séculos, embora tendo de lutar eu e tu, com muitas contrariedades, passarei de deus dos hebreus a deus dos que chamaremos católicos, à grega. (SARAMAGO, 1991, p. 370).

Apesar de pensarmos ser o herói aquele que “comanda” a narrativa, segundo Bastazin (2006), o significado etimológico do termo herói é “aquele que nasce para servir”. Por isso, ele é um sujeito programado, existente apenas para cumprir. Essa função corresponde plenamente com a ideia de Cristo para Deus, já que preenche o dado necessário: servir de vicário para ampliar seu poderio. Por isso Jesus luta, no romance, para nunca deixar de ser homem, pois sua natureza é o que ele acredita haver de mais sagrado.

Os indícios que, sub-repticiamente, aparecem no texto vão compondo o quadro trágico e atualizando a narrativa. Eles quase obrigam o leitor a ir ao texto sofocliano para aprender mais, além de confirmar, textual e literariamente, a construção. Por isso o narrador questiona: “(...) quando será que aprenderemos que há certas coisas que só começaremos a perceber quando nos dispusermos a remontar às fontes” (SARAMAGO, 1991, p. 57). Ao propor a leitura da tragédia parodiada, Saramago apresenta uma abertura plural. No romance, o intertexto não está pronto e sistematizado em um passado longínquo (seja ele o mito edípico ou o evangelho canônico), à espera para ser tomado por empréstimo, mas precisa ser constantemente motivado, atualizado, reescrito. A voz que conta a história (re)interpreta a “tradição” e pede ajuda aos leitores para fazer isso, inclusive levando-os a conhecê-la para ajudarem-no de acordo com as necessidades do lugar e do tempo em que está situado. É como se o narrador dissesse, novamente, *decifra-me ou devoro-te*. Ou seja, ele é lido e relido à luz de questões prementes e constantemente (re)interpretado em favor de pretensões várias. A interpretação, como ato de re-criar, oferece, por meio da experiência, possibilidades de sentidos. O viés condicionante dessa determinação é sempre o da experiência permeada pela historicidade. Dessa feita, a vida do Cristo saramaguiano, um homem que questiona Deus e permanece, constantemente, em diálogo com a divindade, sem pontos conclusivos, revela-nos que o escolhido é um sujeito trágico: é o elo identificador, princípio e finalidade do romance.

Tendo em conta a diferença entre os evangelhos canônicos e seu símile heterodoxo, podemos constatar alguns desvios que Saramago equaciona para promover significados passíveis de nova realidade textual. E tal processo acontece já no primeiro capítulo do romance, que faz uma leitura ecfástica do quadro *A tentação de Cristo* de Albrecht Dürer (1471-1528). Esse momento marca uma atitude diferencial do narrador saramaguiano frente a seus pares ortodoxos, e lhe dá possibilidades de se apoderar — como notou de forma contumaz Bridi (1998, p. 113) —, já nas primeiras linhas do relato, do “humano direito à interpretação”. Como expõe a pesquisadora,

(...) o quadro não é mero pretexto; ao contrário, é manifestação de uma visão à qual se quer contrapor outra possível, desde um olhar que se quer, ao mesmo tempo, dentro e fora, na maior proximidade e no domínio do máximo distanciamento irônico, ainda que o tema seja tão espinhoso por basilar da cultura ocidental (BRIDI, 1998, p. 130).

A descrição do quadro desvela duas linhas diretivas do texto: a primeira expõe que o novo evangelho não será uma cópia ou mesmo um texto cujo processo seguirá detalhadamente o projeto bíblico de reconstrução histórica dos passos de Jesus. A introdução apresenta uma leitura do quadro do pintor alemão e denota ser esse evangelho pautado, principalmente, pelo poético, o artístico e por uma visão particular e literária da vida de Cristo. Essa proposta é alçada a partir das duas epígrafes de abertura do romance. A primeira é retirada do capítulo primeiro do evangelho de Lucas — um prólogo, como de costume entre os gregos de seu tempo — e tinha, no seu contexto original, a função de dirigir-se ao leitor do texto e com ele estabelecer um pacto de veracidade, afinal o evangelista consolidará a fé de Teófilo a partir da narrativa a se desenvolver de ora em diante. Diga-se de passagem, Lucas é o evangelista que melhor dialoga com o romance de Saramago. Além da epígrafe, temos o mesmo número de capítulos no romance e no evangelho lucano; em suma, um livro que preze mais a tradição é difícil de imaginar.

Retornando à primeira epígrafe, ao apropriar-se da citação bíblica usada pelo evangelista ortodoxo, Saramago imprime, à porta de entrada de seu texto, uma visão pessoal: retratar a figura de Cristo segundo uma exposição particular e original, mas sem deixar de ser sólida. Destarte, a utilização do excerto bíblico autoriza Saramago a iniciar a narrativa a partir de sua própria perspectiva:

Já que muitos empreenderam compor uma narração dos factos que entre nós se consumaram, como no-los transmitiram os que desde o princípio foram testemunhas oculares e se tornaram servidores da Palavra, resolvi eu também, depois de tudo ter investigado cuidadosamente desde a origem, expor-tos por escrito e pela sua ordem, ilustre Teófilo, a fim de que reconheças a solidez da doutrina em que foste instruído (SARAMAGO, 1991, p. 11).

O prólogo lucano expressa a convicção de que o evangelista dirigia seu escrito a todos, de forma indistinta; a impossibilidade de reconstruir os fatos do passado leva o narrador a repensar a vida de Cristo sob um novo prisma. Ao se apropriar do

discurso evangelístico, Saramago desloca a proposta da boa nova para seu escrito e indicia qual será a sua atitude frente à narrativa da vida de Jesus: um readequar dos “fatos” em função do novo ser contado.

A segunda via de leitura possível promove a concentração do todo nos mínimos espaços do primeiro capítulo. Se nos detivermos atentamente a ele, constataremos a condensação daquilo que o leitor encontrará no restante do romance. Há nele o percurso pessoal de um leitor-produtor que começa seu propósito descritivo escolhendo um detalhe especial (tal como o analista de pinturas o faz) para construir sua trama: a visão dessacralizadora enxerga Madalena de forma diferenciada, o aparecimento da dúvida em relação aos milagres de Jesus e, principalmente, a figura de um autor implícito que invade a narrativa, toma suas rédeas e passa a falar e a cuidar do caminho e desenvolvimento do texto, deflagra, como mote, a glosa vinda a seguir.

Mas, há ainda, uma terceira leitura proporcionada por este primeiro capítulo e que passa, muitas vezes, ofuscada ao leitor: o romance de Saramago começa *in ultimas res*, promovendo, além de certa especificidade, uma grande pausa transformadora dos sentidos da narrativa. Essa atitude estranha causou fervor entre alguns leitores e indicia o caráter circular dos romances saramaguianos (não nos esqueçamos que assim também o são *As intermitências da morte* e, em certo sentido, *O homem duplicado*). Mas, tentador das possibilidades imaginativas que disfarça em pele de cordeiro a astúcia lobaz de suas fábulas, o narrador saramaguiano promove, pelo deslocamento do epicentro climático de sua narrativa, sua concatenação circular. Em outras palavras, um universo épico, fechado, clássico por excelência.

*Locus* onde o monolitismo será a tônica, o universo trágico se delineia desde a primeira linha do romance/evangelho, transbordando informações e possibilidades que tentam fugar, a todo custo, o leitor para um espaço novo, no qual a qualidade textual concorre com a altitude dos planos de projeção social e de transformação histórica. Entre vinte e dois capítulos, temos um pré-texto reinserido que cristaliza o processo, mas amplia seu significado. A circularidade do romance prende o herói em um contexto trágico que angustia o leitor e desfactualiza a veracidade cristã mitologizando, às avessas, sua perspectiva. Dessa forma, o enredo iconográfico do primeiro capítulo decreta seu fim sem possibilidades de transformações ou acréscimos. Prólogo e epílogo se misturam, coexistem, encenam a entrada e a saída do romance. O quadro convida para o início de uma viagem em prolepse para se reve(la)r uma “história afinal arqui-conhecida” (SARAMAGO, 1991, p. 127).

O primeiro capítulo é uma espécie de *ethos*: não é ficção e, também, não é facticidade. Há uma criação de comoção ficcional que exige a aderência do enunciatário por meio de seus escorregões. Ou seja, um espaço *princeps*, que desafia

as conveniências do romance e suas artimanhas ao descentrar vias comuns. Na História amplamente comum, a quebra da ilusão operada pelo distanciamento promovido pela representação plástica inaugura meios de transmutar o gênero. Dessa forma, o introito do romance não tem definição: narra e, ao mesmo tempo, promove descritivamente uma ideia geral de representação imagística. Esse processo acusa que o desvio é a norma do romance, seja ele linguístico, semântico, narrativo, sintático ou estrutural. Em outros termos, a função do primeiro capítulo é a de acentuar a ambiguidade da verdade narrativa; sua qualidade representa, por analogia, os contextos que englobam. Ou seja, a leitura geral do *Evangelho* aponta “o que poderia ter sido e mostrando que nem sempre o que é aceito como tendo sido, terá sido o que foi” (OLIVEIRA, 2002, p. 133).

A estrutura oclusa e angustiante do romance comprova ser impossível para o herói fugir da sua condenação, do universo trágico a que está preso, o que nos possibilita realizar novas leituras da figura de Jesus, um humano elevado à categoria de Deus pela religião — mas, pela configuração textual saramaguiana, sujeito concebido na mescla entre divindade e humanidade, ser em construção pois, na ação ecfástica, desvela-se (mesmo textualmente) esse universo em que “(...) nenhuma destas coisas é real, o que temos diante de nós é papel e tinta, mais nada” (SARAMAGO, 1991, p. 13). Esse movimento autorreflexivo, metaficcional, com uma pitada de citação pessoana destrói o monolitismo e instaura o universo caótico, que diz-se e desdiz-se a cada passo. Como bem diz o narrador: “não é possível, ele próprio já se moveu, o instante veio e passou, o tempo leva-nos até onde uma memória se inventa, foi assim, não foi assim, tudo é o que dissermos que foi” (SARAMAGO, 1991, p. 204). O discurso se infiltra no texto e rearticula os níveis narrativo, histórico e mítico, empreitando uma nova (H)história.

Pela estrutura caótica e o nascimento heterogêneo da figura de Cristo, vemos o florescimento da tragédia nos meandros do romance em questão. Ora, a perspectiva trágica configura que Jesus, o herói da trama, inevitavelmente deve sucumbir pela morte ou mutilação já anunciada. O fim desse sujeito é, também, fim da obra que conta suas aventuras. Dessa forma, é por conta, por um lado do contexto trágico e, por outro, da leitura dessacralizada e heterodoxa dos evangelhos, que o Jesus de Saramago não ressuscita.

Esse retorno é marcado no início da trama, em especial, pela figura do crânio de Adão, uma antropomorfização da natureza, figurando o antigo homem presente no novo, naquele que há de vir. A imagem da cabeça, qual uma pedra barroca caprichosa e anômala, representa a precariedade da vida terrena, marca do pó que cada ser humano se torna. Há, enfim, um jogo entre morte e eternidade, permanente e etéreo, fugaz e contínuo, representação plural e complexa tendo como modelo o ser humano comum. O jogo estrutural construído sob a égide do processo

maniqueísta tenta, à primeira vista, (re)construir a ideia de bem e mal, certo e errado, luz e sombra. Mas as tênues linhas de separação entre um e outro são sagazmente apagadas pelo narrador que se propõe criar uma nova e diversificada narrativa da vida de Jesus. Essa quebra de expectativa, a proposta de desvincular Jesus de um jogo antitético e maniqueísta e as possibilidades narrativas instauradas por um narrador altamente versado reconfiguram o *Evangelho* saramaguiano em outra chave que não apenas a religiosa ou teológica.

Somado a tais processos, temos, ainda, uma estrutura que indicia o tempo como um elemento diferenciado em relação ao estado regular comum às narrativas de cunho histórico. Fechado em um processo circular, é como se esse tempo fosse uno, ou, como diz a personagem José no romance, “Deus é o próprio tempo, vizinho Ananias, para Deus o tempo é todo um (...)” (SARAMAGO, 1991, p. 49). A concepção temporal do romance apresenta uma espécie de unidade, como se tudo acontecesse de uma única vez — fator comum à tragédia. Quando José não identifica, como de costume, o terceiro canto do galo, sutilmente comprovará o narrador, por meio de uma explicação que “(...) hoje ficaram calados, como se para eles a noite ainda não tivesse terminado ou mal tivesse começado” (SARAMAGO, 1991, p. 23). Essa voz projetada, no interstício da narrativa, a ideia de momento contínuo, unidade temporal, evento em constância. Se trocarmos a ideia de dia por evento, pensando que cada unidade de tempo engloba um acontecimento fechado, cujo início será igual a seu fim, teremos transladada, feitas as devidas adequações, a ideia de tragédia que “esforça-se o mais possível por durar uma só revolução do Sol” (ARISTÓTELES, 2008, p. 47).

Por fim, há que se notar, finalmente, a falsa dicotomia entre tempo sagrado e tempo profano. A leitura da versão plástica de um quadro de Dürer em um espaço diferencial realoca, no âmago da questão, a intertextualidade e suas variantes. Dessa forma, “o arquiteito tematizado permanece como fundo sobre qual incidem os comentários do narrador; o texto resultante, estilização e/ou paródia do primeiro, é a ‘história possível’ que Saramago tenta escrever, como um outro Lucas” (OLIVEIRA, 2002, p. 111-112).

Estabelecidos os limites e caminhos do romance, sigamos sua construção para nos determos nos seus pilares de sustentação e, conseqüentemente, do gênero a que o escritor recorre para compor sua narrativa. Guiados pelo primeiro sinal diretivo dado — seu título — nos detenhemos em sua figura mais importante: Jesus. Claramente um homem trágico, por isso mesmo acima da média, a personagem é, como já dito, um semideus e herói da narrativa.

Recorrendo às reflexões sobre a questão do herói, podemos constatar duas ocorrências dessa figura na cultura greco-latina e, junto a essa ocorrência, duas espécies de sujeitos que podem ser designados de herói. A primeira ocorrência do

herói se dá na epopeia, cuja base está presente nos textos de Homero — *Ilíada* e *Odisseia*. O herói é visto e apresentado por Homero como peça vital para a harmonia do universo. Exemplo máximo dessa figuração é Odisseu, ardiloso guerreiro. Já a segunda ocorrência acontece na tragédia. Nessa, o herói apresenta-se como um sujeito cindido entre a obediência aos deuses e a vontade dos homens (ou de seu interior). Por conta de sua *hybris*<sup>1</sup> o herói entrará em desgraça e sofrerá as consequências da desobediência às ordens divinas. O direcionamento da tragédia apresenta, nesses termos, um conflito irresolúvel em termos razoáveis para o herói, pois este estará dividido, infringindo o que lhe cabe enquanto *moira*<sup>2</sup>. Por cometer uma *hybris*, como consequência de sua inadequação à vontade divina, o herói sofre a *nêmesis*<sup>3</sup>, o que lhe faz retornar aos limites do transgredido.

O herói trágico, semideus ou não, precisa de um elemento causador de sua *hybris* (marcado, principalmente por sua desobediência ao plano divino) para acionar a desordem. O desenlace é o processo pelo qual a ordem se restabelece e o mundo da tragédia retorna ao seu projeto fechado, organizado, monolítico. Isso porque para os gregos o senso de medida era essencial. Sem essa organização corretíssima, em que cada elemento assume seu lugar dentro do cosmo, tudo estaria sujeito a voltar ao caos inicial. Acompanhando tal ritmo, logo em seu segundo capítulo *O evangelho* se preza em enunciar a concepção verdadeira do herói da narrativa. A descrição do ato sexual entre Maria e José serve como espaço para a explicitação da origem divina de Jesus:

Maria, deitada de costas, estava acordada e atenta, olhava fixamente um ponto em frente, e parecia esperar. Sem pronunciar palavra, José aproximou-se e afastou devagar o lençol que a cobria. Ela desviou os olhos, soergueu um pouco a parte inferior da túnica, mas só acabou de puxá-la para cima, à altura do ventre, quando ele já se vinha debruçando e procedia do mesmo modo com a sua própria túnica, e Maria, entretanto, abria as pernas, ou as tinha aberto durante o sonho e desta maneira as deixara ficar, fosse por inusitada indolência matinal ou pressentimento de mulher casada que conhece os seus deveres. Deus, que está em toda a parte, estava ali, mas, sendo aquilo que é, um puro espírito, não podia ver como a pele de um tocava a pele do outro, como a carne dele penetrou a carne dela, criadas uma e outra para isso mesmo, e, provavelmente, já nem lá se encontraria quando a semente sagrada de José se derramou no sagrado interior de Maria, sagrados ambos por serem a fonte e a taça

da vida, em verdade há coisas que o próprio Deus não entende, embora as tivesse criado (SARAMAGO, 1991, p. 26-27).

O trecho elucida sobre a concepção de Cristo e ao mesmo tempo reveste a cena de uma fina ironia ao enunciar que o Criador, apesar de ter feito o homem, não sente os prazeres da relação sexual se afastando durante o ato sagrado dos dois amantes. Mais que irônico, ao contar que “(...) a carne dele penetrou a carne dela”, o narrador torna a relação sexual sagrada pois, além de homens e mulheres serem “criadas uma e outra para isso mesmo” o sêmen, “a semente sagrada de José se derramou no sagrado interior de Maria”. Sagrada a carne, sagrado o produto da cópula, o narrador eleva essa sagração ao máximo grau ao comparar o sêmen e o útero à hóstia e ao cálice da comunhão, “a fonte e a taça da vida”, lendo-os analogamente ao ato de transubstanciação<sup>4</sup>. O processo de carnavalização desenvolve-se quando o ato sexual torna todo ser humano em divino, afinal, para que cada ser nasça, é preciso a repetição (“faça isto em memória de mim”) desse exercício. Por essa perspectiva, há — no uso dos conceitos católicos de comunhão e transubstanciação — um amalgamento que se repete na figura de Jesus.

Há que notarmos, ainda, a ironia presente no excerto da concepção quando nem Deus é capaz de sobrepor-se a alguns eventos humanos: a concepção de Jesus é natural, por meio de uma relação sexual comum. Ao dizer que “em verdade há coisas que o próprio Deus não entende, embora as tivesse criado”, o narrador saramaguiano inverte os conceitos cristãos e dirime o caráter numinoso, limitando-o. Deus só pode ter um filho com a ajuda de um casal, como se a força e a justiça divina já não existissem, como se a concepção fosse apenas “flutuações de uma sorte que já não tem sentido” (ROMILLY, 1999, p. 126).

Paralelamente à figura de Jesus, os primeiros capítulos apresentam também a construção de outras duas personagens de suma importância para a economia da narrativa: o Pastor e José.

Quanto ao Pastor, sua figura é construída sob a aura do mistério e da ambiguidade. Ao aparecer pela primeira vez na narrativa como mendigo a Maria, o jogo dúbio se instaura. Há uma benção (marca do divino) pronunciada e a personagem se autodenomina anjo mas existe, também, uma marca maligna — pois a tradição cristã apresenta-nos Lúcifer como demônio. Junto à benção, temos a transformação de uma terra comum em algo brilhante:

O barro ao barro, o pó ao pó, a terra à terra, nada começa que não tenha de acabar, tudo o que começa nasce do que acabou. Turbou-se Maria e perguntou, Isso que quer dizer, e o

mendigo respondeu apenas, Mulher, tens um filho na barriga, e esse é o único destino dos homens, começar e acabar, acabar e começar, Como soubeste que estou grávida, Ainda a barriga não cresceu e já os filhos brilham nos olhos das mães, Se assim é, deveria meu marido ter visto nos meus olhos o filho que em mim gerou, Acaso não olha ele para ti quando o olhas tu, E tu quem és, para não teres precisado de ouvi-lo da minha boca, Sou um anjo, mas não o digas a ninguém (SARAMAGO, 1991, p. 33).

O recorte apresenta diversos nuances da personagem como figura ambígua e atuante. A primeira, se dá pela fala mítica: a benção pronunciada contamina o texto de um discurso bíblico-religioso e instaura o sobrenatural; já os vocábulos barro, pó e terra marcam que ele pertence à terra e evoca a ideia de que o Pastor não foi feito das mãos divinas, mas nasce do pó, *levantado* do pisar da humanidade no chão árido. Dessa terra ele faz seu abrigo, retira seu alimento, além de percorrê-la para alcançar seus sonhos. Essa pertença instaura a diferença: enquanto Lúcifer é um anjo de luz banido dos céus que habita o inferno o Pastor é da terra, e não de debaixo dela.

A construção em forma quiásmica “começar e acabar, acabar e começar” propõe um encontro no qual os dois polos se contraem, imiscuem-se; humaniza-se o divino e diviniza-se o humano. Isso ocorrerá, por exemplo, quando o irônico evangelista/narrador manchar a imaginação do leitor ao dizer que os demônios também são anjos, mas caídos. Dessa tensão entre sagrado e profano resulta a potência do romance.

A personagem aparecerá, novamente, em um momento propício da narrativa, quando os pastores estão a ofertar presentes ao menino Jesus recém-nascido. Por fim, seu surgimento nos momentos áureos da vida de Jesus sinaliza que ele, e não Deus, acompanha os passos do *escolhido*, reconhecendo suas fraquezas e sabendo de suas necessidades. Temos, no encontro na gruta, esse fato acontecendo e, novamente, ele se regra por via de uma benção:

O primeiro pastor avançou e disse, Com estas minhas mãos mungi as minhas ovelhas e recolhi o leite delas. Maria, abrindo os olhos, sorriu. Adiantou-se o segundo pastor e disse, por sua vez, Com estas minhas mãos trabalhei o leite e fabriquei o queijo. Maria acenou com a cabeça e voltou a sorrir. Então, o terceiro pastor chegou-se para diante, num momento pareceu que enchia a cova com a sua grande estatura, e disse, mas não olhava nem o pai nem a mãe da

criança nascida, Com estas minhas mãos amassei este pão que te trago, com o fogo que só dentro da terra há o cozi. E Maria soube quem ele era (SARAMAGO, 1991, p. 84).

A imagem do pão — que no rito eucarístico católico torna-se corpo divino — é novamente ressacralizada no excerto, tornando-a não mais alimento da alma, mas do corpo necessitado. O fogo que sai das entranhas da terra e, inegavelmente, remete ao conceito cristão de inferno — e, também, ao o calor do centro magmático da terra — é o elemento balizador do excerto, inflamando a leitura de novos significados para o fogo e o *locus* ífero.

Quanto a José, sua construção é marcada por dois qualificativos básicos. O primeiro é sua falta de autonomia e desenvoltura. Sua inicial aparição na narrativa se dá dento de sua casa em Nazaré; a personagem acorda para urinar e, na sequência de uma cena que se apresenta a família de Jesus e o ato sexual de sua concepção, o pai realiza cinco orações, comprovantes de sua imbecilidade: “Graças te dou, Senhor, nosso Deus, rei do universo, que pelo poder da tua misericórdia, assim me restituís, viva e constante, a minha alma” (SARAMAGO, 1991, p. 22); “Louvado sejas tu, Senhor, nosso Deus, rei do universo, que deste ao galo inteligência para distinguir o dia da noite, isto disse José, e o galo cantou terceira vez” (SARAMAGO, 1991, p. 23); “Louvou a Deus por, em sua sabedoria infinita, ter formado e criado no homem os orifícios e vasos que lhe são necessários à vida, que se um deles se fechasse ou abrisse, não devendo, certa teria o homem a sua morte” (SARAMAGO, 1991, p. 24); “Louvado sejas tu, Senhor, por isto, por aquilo, por aqueloutro” (SARAMAGO, 1991, p. 25-26); “Louvado sejas tu, Senhor, nosso Deus, rei do universo, por não me teres feito mulher” (SARAMAGO, 1991, p. 27).

Cada uma das orações ditas por José auxilia em sua caracterização de personagem infantil e incapaz de raciocinar. A primeira ele faz quando acorda e começa a refletir sobre o sono e a possibilidade de a alma sair do corpo durante esse momento. Seus pensamentos o fazem cair em contradição, perde a serventia e a atração pelo corpo da mulher o faz retornar ao sono. A segunda oração, dita quando acorda novamente parece sem sentido ou necessidade, afinal o impulso do galo em cantar para separar o dia da noite não apresenta função alguma, mesmo religiosa. O esvaziamento das preces alcança seu ápice na terceira e quarta orações. A terceira louva as engrenagens do aparelho reprodutor masculino, fato desnecessário de ser bendito porque, segundo certa convenção mais infantil de pensamento judaico-cristão o pênis e, por contiguidade, o sexo são pecaminosos. A baboseira religiosa de José é definitivamente deteriorada quando, na quarta oração, temos sua introdução feita por um discurso indireto-livre (que torna difícil sabermos se quem fala é o narrador ou a personagem) e que agradece, por tudo, “por isto, por aquilo, por

aqueloutro”. A quinta oração, por fim, deflagra a misoginia da personagem e, por consequência, de sua religião ao negarem as qualidades da mulher e alocá-la como ser abjeto, sem valor e aversivo.

O segundo qualificativo da personagem é sua justeza. O pai de Jesus é reto. Contudo, ao tentar fugir dos soldados de Herodes e deixar vinte e cinco crianças morrerem pela espada, José comete sua *hamartia*<sup>5</sup>. O narrador, com o tom irônico que lhe compete e acompanha, aponta que, apesar de não ter cometido uma *hibrys*, a personagem errou por confiar excessivamente. Sofrendo interiormente, José passará, após a morte das crianças, a sonhar todas as noites, que vai até Jerusalém entregar seu filho para ser sacrificado por Herodes. José enfrenta um *agon*<sup>6</sup> interno, conhecido apenas por Maria.

É esse *agon* que fornece a base para a ação e conduz a narrativa. A mão do narrador saramaguiano, versada em processos estilísticos e conhecedora dos artifícios da tragédia, acrescentará um dado novo, prenunciado por prolepses: ao tentar salvar seu vizinho Ananias, José morrerá, dependurado em uma cruz, e transmitirá seu fardo a Jesus. Desse momento em diante, inicia-se o caminho trágico do protagonista. As páginas seguintes remodelam a conhecida narrativa e, em espiral, desvenda o processo trágico, seu desenvolvimento e o modo como o protagonista enceta seu “erro”, herança paterna imposta a sua vida pelas mãos de um ser superior cujos desígnios são desconhecidos. É pela morte de José que o “ministério” de Jesus se inicia:

As sandálias de José tinham caído ao lado do grosso tronco de que fora o fruto final. Gastas, cobertas de pó, ali poderiam ter ficado ao abandono se Jesus as não tivesse recolhido, fê-lo sem pensar, como se tivesse recebido uma ordem estendeu o braço, Maria nem deu pelo movimento, e prendeu-as no cinto, acaso deveria ser esta a herança simbólica mais perfeita dos primogênitos, há coisas que começam de uma maneira tão simples como esta, por isso se diz ainda hoje, Com as botas do meu pai também eu sou homem, ou, segundo versão mais radical, Com as botas do meu pai é que eu sou homem (SARAMAGO, 1991, p. 171).

Ao assumir as sandálias do pai, Jesus toma para si o *destino* de seu progenitor e passa a “seguir seus passos” por três motivos: primeiro por responsabilidade (ele é primogênito e deve tornar-se o homem da casa), segundo por transferência de ação (passa a ter o mesmo pesadelo do pai), e terceiro por continuidade (segue os passos de José). Entretanto, o filho é, em vários sentidos, a superação do pai. Jesus

não é patético (enquanto José clama desnaturadamente e faz orações sem sentido o filho, apesar de religioso e doutrinado judaicamente, tem sempre a vontade de saber o sentido de cada elemento teológico, indaga sobre tudo que não possua explicação e questiona Deus e suas vontades absolutas), além de optar pelo humano frente ao divino. Se, na Bíblia, a autoridade do criador é sem limites e/ou nunca arguido, no romance essa autoridade é sempre colocada em questão. Por isso, dentro da cosmovisão do Jesus saramaguiano, Deus é preterido por José. Isso porque o marido de Maria é melhor do que o criador exatamente por ser homem.

Ao saber que seu pai fora o responsável pela morte das crianças Jesus sai de casa para viver sua iniciação e posterior ministério:

Como soube ele, agora sim que era uma pergunta, Estava a trabalhar nas obras do Templo, em Jerusalém, quando ouviu uns soldados que falavam do que iam fazer, E depois, Veio a correr para te salvar, E depois, Pensou que não seria preciso fugirmos e deixámo-nos ficar na cova, E depois, Mais nada, os soldados fizeram o que lhes tinham mandado e foram-se embora, E depois, Depois voltámos para Nazaré, E o sonho começou, A primeira vez foi na cova. As mãos de Jesus subiram de repente até ao rosto como se o quisessem rasgar, a voz soltou-se num grito irremediável, O meu pai matou os meninos de Belém, Que loucura estás dizendo, mataram-nos os soldados de Herodes, Não, mulher, matou-os o meu pai, matou-os José filho de Heli, que sabendo que os meninos iam ser mortos não avisou os pais deles, e quando estas palavras ficaram todas ditas ficou também perdida a esperança de consolação. Jesus lançou-se para o chão, a chorar, Os inocentes, os inocentes, dizia ele, parece incrível que um simples rapaz de treze anos, (...) um rapazito a chorar por um antigo erro cometido por seu pai, e que talvez esteja chorando também por si próprio, se, como tem parecido, amava a esse pai duas vezes culpado (p. 187-88).

Na conversa reveladora entre Jesus e Maria temos o início da segunda fase do romance, marcado pela iniciação de Jesus. Essa conversa torna visível algumas constantes, mas em especial a noção de culpa presente desde o início da trama. A primeira culpa é a de Jesus: a imagem pintada pelo narrador de sua figura é a de um homem justo. O sofrimento pelo qual a personagem passa ao saber do erro do pai faz com que ele assuma esse erro. O romance, em seu expoente, desvela que “todas

as personagens (...) são culpadas ou assim se sentem” (PERRONE-MOISÉS, 1999, p. 241). Maria tem culpa por mentir ao marido sobre a conversa com o Pastor; José se sente culpado pela morte das vinte e cinco crianças assassinadas em Belém. O destino de todas as personagens caminha por conta ou em direção às suas culpas. Contudo, contrariamente à culpa das personagens, o narrador humaniza-as. Maria vive seu erro, afasta seu filho de casa e sofre a consequência de seus atos. José sonha, todas as noites, com a morte das crianças de Belém e, ao tentar redimir-se, acaba crucificado. Por fim, Jesus, ao assumir a culpa do pai, passa a ter o mesmo pesadelo dele e revela, por suas posturas, uma humanidade que destoa do Cristo bíblico.

Ao humanizar Jesus e enchê-lo de culpa, o narrador desse novo Evangelho novamente aproxima-o da humanidade e o distancia das ações divinas reinscrevendo, palimpsesticamente, o mito cristão. Dessa forma, a iniciação de Jesus coloca-o na instância de aprendizagem, como um herói que, desconhecendo seu lado divino, precisa de instruir-se para realizar sua missão pois o passo mais importante para a formação e reconhecimento do herói é quando ele abandona a casa para iniciar sua *formação (bildung)* (vide BRANDÃO, 1985, 1986; ou CAMPBELL, 1989, 1992).

O período de iniciação que começa pela saída de Jesus de sua casa é dividido em duas partes. A primeira se dimensiona em um conflito entre o plano etéreo, marcada pelos princípios judaico-cristãos, e um plano humano, apresentado enquanto contestação pelo Pastor, tutor de Jesus durante essa iniciação (descrita no capítulo 15). Já o segundo momento é carnal, conduzido e direcionado por Maria de Magdala e dispendo Jesus nos meandros do humano. Essa alternância de ideias insere a multiplicidade de opiniões e quebra com o prescritivismo religioso comum. No encontro e posterior convívio com o Pastor, o então preceptor de Jesus questiona alguns problemas da doutrina judaico-cristã, reinterpreta-as de forma heterodoxa e levanta questões de ordem religiosa e interpretativa. É por tais quesitos que se formata a moldura de uma primeira possibilidade de transformação. Já no primeiro diálogo entre as duas personagens temos: “Que nome é o teu, Para as minhas ovelhas não tenho nome, Não sou uma ovelha tua, Quem sabe, Diz-me como te chamas, Se fazes tanta questão de dar-me um nome, chama-me Pastor, é o suficiente para que me tenhas, se me chamares” (SARAMAGO, 1991, p. 227).

Por não obtermos resposta quando Jesus pergunta por seu nome, a narrativa eleva a figura do Pastor a um sujeito pleno, inominado, de altas qualidades — requisitos presentes na maioria das divindades. Essa elevada patente nos permite afirmar que ele seja sobrenatural. Sua superioridade, conhecimento, e tom judicativo criam um universo de discordância no qual Jesus terá sempre a falta de respostas e questionará os desígnios celestiais. Notemos ainda ser um deserto o espaço habitado pelas duas personagens, limiar do mundo. Esse limiar representa o *locus* de encontro entre sujeito e deidade e se torna, no romance, casa, habitação e oficina, cujo êxito é a aprendizagem com o demônio:

Ao deserto só é possível ir nu. Nu, dizemos nós, apesar dos espinhos que rasgam a pele e arrepelem os pêlos do púbis, nu apesar das arestas que cortam e das areias que esfolam, nu apesar do sol que queima, reverbera e deslumbra, nu, enfim, para procurar a ovelha perdida, aquela que nos pertence porque com a nossa marca a marcámos (SARAMAGO, 1991, p. 262).

O romance, ao reelaborar a adolescência de Jesus nesse espaço mítico de criação, de possibilidades, de limiar e, acima de tudo, ao lado do Pastor, inverte o conteúdo teológico oficial, afinal, Jesus se “(in)forma” com um ser não celestial. Contudo, a marca maior desse momento iniciático se dá quando a personagem central do romance, depois de seu treinamento, é colocada a prova. Jesus passa quatro anos com o Pastor no deserto e, no final desse período formativo, encontra-se com Deus. Após a ovelha do protagonista perder-se do bando do Pastor — um animal especial, pois o herói a havia salvado de ser sacrificada —, ele vai a procura dela pelo deserto. A epifania da figura divina, rodeada de marcas sutis, é muito próxima das formas de aparição no *Gênesis* para Moisés. Nela, após revelar a origem divina de Jesus e contar-lhe parte de seu plano, Deus pede que aconteça o estabelecimento de um pacto, exigindo, como marca, o sacrifício da ovelha perdida. Apesar de relutante, Jesus acolhe o pacto com Deus e o sacrifício da ovelha. Aparentemente, o que temos nesse momento é a aceitação de sua *moira* — “(...) a única coisa realmente firme, certa e garantida é o destino, é tão fácil, santo Deus, basta ficar à espera de que todo o da vida se cumpra e já poderemos dizer, Era o destino (...)” (SARAMAGO, 1991, p. 124). Todavia, a continuação do romance nos leva a notar que é na barca, ao descobrir toda a desventura de sua missão, que o protagonista acaba por cometer sua *hybris*. O episódio do sacrifício da ovelha serve como sinal, espécie de adiantamento daquilo que está por acontecer na narrativa. A morte da ovelha antecipa e representa o futuro de Jesus, marcando, inclusive, a face sádica de Deus que goza o sacrifício da carne a fim de estender seu poder para uma parte maior da humanidade: “Aaaah, era Deus suspirando de satisfação. Jesus perguntou, E agora, posso-me ir embora, Podes, e não te esqueças, a partir de hoje pertences-me, pelo sangue (...)” (SARAMAGO, 1991, p. 264). O Evangelho é destronado e reescrito em nova chave de leitura, no qual a *humanidade é quem guia a humanidade*; ela não é capaz de salvar-se da morte, mas tem a capacidade de enfrentá-la.

Precisamos lembrar, ainda, que a ovelha é representação de toda humanidade. Como comentado acima, Jesus é o segundo Adão. Dessa forma, ele

representa um cordeiro sacrificial, substituto de todos os sacrifícios judaicos que serviam como resgate e/ou expiação da culpa de cada ser da espécie humana. A exigência divina de se sacrificar a ovelha prenuncia a morte de Jesus, a ovelha coletiva, novo Adão da igreja de um Deus déspota. O prenúncio da morte de Jesus, parte de um rito sacrificial com o objetivo de expiar culpas, se transforma em uma ação maléfica, pois há a exibição do poder sádico, impiedoso e destrutivo de Senhor Todo Poderoso. Jesus, ao obedecer a Deus, promove uma ação *mise en abîme* de sua morte.

Ao aceitar o pacto com Deus, sacrificar a ovelha e assumir uma posição, Jesus trai seu, até então, mestre que, como um “bom pastor”, queria guardar sua ovelha dos desmandos divinos. O demônio se torna o renunciado Messias que oferecerá, no encontro no barco, *a vida por suas ovelhas*. Saramago inverte o preceito bíblico do evangelho de João colocando Deus como o *ladrão que vem para roubar, matar e destruir* os seres humanos (metaforizados pela ovelha) e transformando o Demônio em um pastor que oferece vida em abundância. Ao renegar seu mestre, Jesus trai o projeto salvífico do Pastor para pôr em ação a proposta de Deus.

Como José, Jesus não salva a ovelha (e, conseqüentemente, a humanidade) da morte. Apesar de desafiar Deus dizendo não possuir as ferramentas precisas para matar o animal, acaba por obedecê-lo e cumpre sua obrigação para, posteriormente, fugir — como tentaram seu pai e mesmo Édipo.

Na sequência de seu treinamento com o Pastor e do pacto com Deus, Jesus sai do espaço infernal em que vivera por quatro anos para se encontrar com Maria de Magdala, então prostituta. Ao dormir com ela, o protagonista tem seu segundo momento de iniciação, cuja marca é o pacto de amor descrito no capítulo dezessete e conduzido pela aura de *Eros*. Ao apre(e)nder o corpo de Maria, Jesus adquire o conhecimento da humanidade, da Terra e daquilo que aos deuses é negado — o gosto do terreno:

A mulher ajudou-o a entrar para o pátio, trancou a porta e fê-lo sentar-se, Espera, disse. Foi dentro e voltou com uma bacia de barro e um pano branco. Encheu de água a bacia, molhou o pano e, ajoelhando-se aos pés de Jesus, sustendo na palma da mão esquerda o pé ferido, lavou-o cuidadosamente, limpando-o da terra, amaciando a crosta estalada através da qual surdia, com o sangue, uma matéria amarela, purulenta, de mau aspecto. Disse a mulher, Não vai ser com água que te curarás, e Jesus disse, Só te peço que me ates a ferida de modo a poder chegar a Nazaré, depois lá me trato, [...] Não havia dúvida, a túnica, mesmo para um leigo, era de prostituta, o

corpo de bailarina, o riso de mulher leviana. [...] Como te chamas, Jesus, foi o que respondeu, e não disse de Nazaré, porque já antes o tinha declarado, como ela, por ser aqui que vivia, não disse de Magdala, quando, ao perguntar-lhe ele por sua vez o nome, respondeu que Maria. [...] Como te devo agradecer, perguntou Jesus, (...) A mulher não respondeu logo, olhava-o, por sua vez, como se o avaliasse, a pessoa que era, que de dinheiros bem se via que não estava provido o pobre moço, e por fim disse, Guarda-me na tua lembrança, nada mais, e Jesus, Não esquecerei a tua bondade, e depois, enchendo-se de ânimo, Nem te esquecerei a ti, Porquê, sorriu a mulher, Porque és bela, Não me conhecestes no tempo da minha beleza, Conheço-te na beleza desta hora. [...] A mulher sentou-se junto dele, passou-lhe suavemente a mão pela cabeça, tocou-lhe na boca com a ponta dos dedos, Se queres agradecer-me, fica este dia comigo, Não posso, Porquê, Não tenho com que pagar-te, [...] Jesus disse, Os teus cabelos são como um rebanho de cabras descendo das vertentes pelas montanhas de Galaad. A mulher sorriu e ficou calada. Depois Jesus disse, Os teus olhos são como as fontes de Hesebon, junto à porta de Bat-Rabim. A mulher sorriu de novo, mas não falou. Então Jesus voltou lentamente o rosto para ela e disse, Não conheço mulher. Maria segurou-lhe as mãos, Assim temos de começar todos, homens que não conheciam mulher, mulheres que não conheciam homem, um dia o que sabia ensinou, o que não sabia aprendeu, Queres tu ensinar-me, Para que tenhas de agradecer-me outra vez, *Dessa maneira, nunca acabarei de agradecer-te, E eu nunca acabarei de ensinar-te.* [...] Não tenhas medo, disse Maria de Magdala. Enxugou-o e levou-o pela mão até à cama, Deita-te, eu volto já. Fez correr um pano numa corda, novos rumores de águas se ouviram, depois uma pausa, o ar de repente tornou-se perfumado e Maria de Magdala apareceu, nua. [...] Maria se deitou ao lado dele, e, tomando-lhe as mãos, puxando-as para si, as fez passar, lentamente, por todo o seu corpo, os cabelos e o rosto, o pescoço, os ombros, os seios, que docemente comprimiu, o ventre, o umbigo, o púbis, onde se demorou, a enredar e a desenredar os dedos, o redondo das coxas macias, e, enquanto isto fazia, ia dizendo em voz baixa, quase num

sussurro, Aprende, aprende o meu corpo. Jesus olhava as suas próprias mãos, que Maria segurava, e desejava tê-las soltas para que pudessem ir buscar, livres, cada uma daquelas partes, mas ela continuava, uma vez mais, outra ainda, e dizia, Aprende o meu corpo, aprende o meu corpo (SARAMAGO, 1991, p. 277-83, grifos nossos).

O trecho, demasiado importante para ser mais encurtado, apresenta todos os elementos caracterizadores de Jesus enquanto homem, bem como os de sua futura paixão: a ferida que sangra e só pode ser estancada por Maria de Magdala, a vasilha de barro representante da fragilidade da vida humana, a água que purifica e dá vida, o pano branco representando a paz e a serenidade e, por fim, a mulher que cuida das feridas e estará presente em todos os momentos de sua vida pública enquanto filho de Deus, tudo regrado por citações bíblicas do *Cântico dos cânticos*. A evocação do livro mais erótico da Bíblia incita o leitor a promover imagens que o obrigam a equacionar erotismo descritivo e leitura, em um artifício de sexualização mental extremamente contumaz. O conhecimento do corpo, primeiro feminino e posteriormente masculino, é descrito como um processo musical. Segundo comenta Cerdeira da Silva:

Ela a mestra, ele o aprendiz. Ela a dona do saber, ele o insciente. Ela a agente, ele o paciente. Estão assim invertidos os lugares ideológicos do masculino e do feminino: a ação e a espera, a fala e o silêncio. A relação de poder se desnaturaliza e ganha a possibilidade de se escrever dentro de outras expectativas culturais em que a sexualidade ativa da mulher poderá agir pedagogicamente sobre o neófito, aconselhando, ensinando, cuidando: “Calma, não te preocupes, não te movas, deixa que eu trate de ti”. Para viver esta cena inaugural, Jesus tinha na bagagem um vazio de experiências, possuindo apenas o arsenal verbal que lhe viera do *Cântico dos Cânticos* de Salomão, em que toda a sensualidade transita em metáfora para o amor *a lo divino*. Sabia apenas em letra – ou mais provavelmente em voz – que os quadris da amada eram como joias, que o seu umbigo era uma taça cheia de vinho perfumado, que o seu ventre era um monte de trigo cercado de lírios, que os seus dois seios eram filhinhos gêmeos de uma gazela. Ouvira as palavras e nelas se apoiava corno num esteio do conhecimento. Começou, no entanto, imediatamente a

perceber que era necessário ir além do livro, fosse ele o da autoridade do profeta, para “saber melhor” e “definitivamente” o que fazer quando Maria de Magdala se deitou ao seu lado, nua (2008, p. 143).

A dança dos corpos emaranha e continua a relação sexual que contaminou a linguagem, a estrutura frasal, todo o eixo sintagmático. A relação representada pela aventura amorosa transpõe para a figura de Jesus a experiência humana mais elevada possível — o amor. O *eros* impresso pela composição saramaguiana carrega Jesus de humanidade e triunfa essa perspectiva frente ao aspecto divino. Essa inversão, que dilui o imaterial e exorta o carnal, impele a personagem a mergulhar em sua marca terrena. Por isso, a iniciação nos mistérios do amor completa a formação do sujeito em período de aprendizagem; sua formação se completa.

O latente jogo sedutor apresentado pela narrativa relê o mito da criação da mulher invertendo suas formas, pois, se nele Prometeu recebia uma mulher como castigo por ter roubado o fogo dos deuses, em Saramago a mulher aparece como um presente. A casa da prostituta, antigo serviço da amada, é incinerada; o fogo se torna elemento de purificação, tal como no templo, onde os animais eram queimados no altar para dissipar todo e qualquer tipo de pecado. A construção da amante de Jesus faz o feminino ser o elemento primeiro do processo de descoberta da humanidade. Por isso, Jesus só completa sua iniciação com Maria de Magdala; é pelos braços de sua amada que se inicia, para o herói, o caminho de compreensão de sua natureza. A inversão mítica faz do protagonista um aprendiz. Ao fazer sua mestra abandonar a prostituição, o narrador saramaguiano transforma-a em uma espécie de apóstola que acompanhará o amado até o último momento, aos pés da cruz.

Passada a sua iniciação, Jesus retorna a seus familiares, é desacreditado por todos, assume seu romance com Maria de Magdala e inicia o que os evangelhos canônicos chamam de vida pública — momento em que se declara filho de Deus e passa a realizar suas obras. O período de atuação antecede o encontro na barca, *clímax* do romance, e é o mais tranquilo possível; desde o trabalho com os pescadores até o reconhecimento da família de seus dons extraordinários, a narrativa não apresenta nenhum ponto de alto suspense ou de tensão, preparando o leitor para o capítulo vinte e dois, momento em que o protagonista parte para o mar para encontrar-se com Deus e saber de sua missão na terra.

A construção espacial no *Evangelho* se distribui por dois locais emblemáticos: o deserto e seu aparente contraponto, o mar. Enquanto o deserto é espaço de aprendizagem, o mar se transforma em espaço de limiar, continuidade e contraponto, pois estar nele “(...) é como estar no deserto” (SARAMAGO, 1991, p. 369). A partir da entrada de Jesus na barca para conversar com Deus e Pastor,

momento em que o discurso potencializa seus significados e funções, temos a instauração carnavalesca do plano elísio. Assim, o mar se converte em um espaço infernal, lugar que “(...) coloca em condição de igualdade todas as situações terrestres, nele o imperador e o escravo, o rico e o miserável se encontram e entram em contato familiar em pé de igualdade (...)” (BAKHTIN, 1997, p. 133). Não à toa que participam do encontro Jesus, Deus e o Pastor — colocados em um mesmo local e sem poderes maiores que o outro.

O encontro — em que acontece a manifestação hierofânica de Deus — revela o objetivo transcendental da entidade suprema e coloca Jesus de frente a sua *moira*. Ao entrar na barca e partir para o mar, o protagonista pensa que irá encontrar-se com Deus, contudo, se depara, também, com a presença daquele que parece ser o irmão gêmeo de Criador, o Pastor, e descobre qual a sua missão:

Estás, portanto, satisfeito, disse Jesus, Estou e não estou, ou melhor, estaria se não fosse este inquieto coração meu que todos os dias me diz Sim senhor, bonito destino arranjaste, depois de quatro mil anos de trabalho e preocupações, que os sacrifícios nos altares, por muito abundantes e variados que sejam, jamais pagarão, continuas a ser o deus de um povo pequeníssimo que vive numa parte diminuta do mundo que criaste com tudo o que tem em cima, diz-me tu, meu filho, se eu posso viver satisfeito tendo esta, por assim dizer, vexatória evidência todos os dias diante dos olhos, Não criei nenhum mundo, não posso avaliar, disse Jesus, Pois é, não podes avaliar, mas ajudar, podes, Ajudar a quê, A alargar a minha influência, a ser deus de muito mais gente, Não percebo, Se cumprires bem o teu papel, isto é, o papel que te reservei no meu plano, estou certíssimo de que em pouco mais de meia dúzia de séculos, embora tendo de lutar, eu e tu, com muitas contrariedades, passarei de deus dos hebreus a deus dos que chamaremos católicos, à grega, E qual foi o papel que me destinaste no teu plano, O de mártir, meu filho, o de vítima, que é o que de melhor há para fazer espalhar uma crença e afervorar uma fé (SARAMAGO, 1991, p. 369-70).

A revelação promove a *anagnórise* e a *peripeteia*, as duas causadas pela *hamartia*<sup>7</sup>. Jesus compreende que sua missão não seria a de melhorar a humanidade, salvá-la, mas ser uma simples vítima, um novo cordeiro sacrificado para aplacar a ira de Deus e ampliar seu poder. O plano divino, que caminhava para uma possível

temperança, ao ser revelado produziu o efeito contrário, como bem orientou Aristóteles. O Jesus saramaguiano, menos obediente e mais humano, não sagra o plano divino. A ética do escritor português, regente do pensamento da personagem ficcional principal, fá-la optar por ser contrária ao propósito numinoso e a escolher o desafio, promovendo a *peripeteia*.

Já a *anagnórise* acontece juntamente com a *peripeteia* quando Jesus passa a saber qual é o plano divino para sua vida. O desconhecimento faz Jesus parecer uma espécie de brinquedo. Mas a passagem do não saber ao saber promove um novo direcionamento à narrativa e agencia a reescrita dos momentos finais do protagonista em uma nova chave interpretativa. Essa chave contorna o epicentro bíblico e propõe caminhos que seguram o leitor pela curiosidade e instauram a dramaticidade do texto.

O único pai reconhecido pelo Cristo saramaguiano é José. E a partir desse fato Jesus inicia sua *batalha* com Deus. Ao saber-se divino, o protagonista se recusa a cumprir sua missão, nega seu caráter celestial e coloca-se do lado dos homens: “Sou um homem, vivo, como e durmo como um homem e como um homem viverei” (SARAMAGO, 1991, p. 365). A *agon* que se segue ao trecho em questão apresenta um novo detalhe e surpreende o leitor acostumado ao universo bíblico, pois ele relê, mais uma vez heterodoxamente, a postura divina e satânica. Depois de ouvir o plano de Deus e a função que Jesus ocupará nele, o Pastor resolve intervir e fazer uma proposta a Deus:

Tenho uma proposta a fazer-te, disse, dirigindo-se a Deus, (...) a minha proposta é que tornes a receber-me no teu céu, perdoado dos males passados pelos que no futuro não terei de cometer, que aceites e guardes a minha obediência, como nos tempos felizes em que fui um dos teus anjos predilectos, [...] (SARAMAGO, 1991, p. 391-92).

O trecho expõe algumas noções caras a todo o *Evangelho* saramaguiano. Nele, Deus é o mantenedor da hierarquia, apresenta-se sempre como superior ao Pastor. Diferente do texto bíblico, o romance modaliza a dualidade das duas personagens. Insinua que a eterna luta entre Céu e Inferno — na qual o primeiro sempre sobrepujará o segundo — não passa de uma ilusão criada para entreter e iludir almas. O diálogo na barca inverte os papéis comuns das duas principais potências da religião judaico-cristão. Deus passa a ser uma criatura maldosa, feroz, vingativa e o Diabo recebe o sugestivo nome de Pastor, em uma clara troca de papéis e ações. Esse discurso carnavalizado trata Jesus como homem de caráter superior (apesar de origem humilde e se deitar com uma prostituta) e inferioriza as entidades supremas

representantes dos polos benigno e maligno. O momento na barca é pleno em apresentar ações carnavalizadas direcionadoras de todo o romance.

Consideramos todo o capítulo que cobre o encontro como *clímax* por apresentar o que Bakhtin (1997) chama de momento universal das últimas questões. Após o encontro, Jesus resolve desobedecer a Deus, “passando da medida” e, “insolentemente”, se crê capaz de enganar o soberano. Ele planeja morrer como um insurgente e pede a Judas que vá a Jerusalém contar aos soldados sua rebeldia em relação a Roma:

Que mandas então que façamos, Que ajudeis a minha morte a poupar as vidas dos que hão-de vir, Não podes ir contra a vontade de Deus, Não, mas o meu dever é tentar, Tu estás salvo porque és filho de Deus, mas nós perderemos a nossa alma, Não, se decidirdes obedecer-me, é ainda a Deus que estareis obedecendo. (...) O filho de Deus deverá morrer na cruz para que assim se cumpra a vontade do Pai, mas, se no lugar dele puséssemos um simples homem, já não poderia Deus sacrificar o Filho, Queres pôr um homem no teu lugar, um de nós, perguntou Pedro, Não, eu é que irei ocupar o lugar do Filho, Em nome de Deus, explica-te, Um simples homem, sim, mas um homem que se tivesse proclamado a si mesmo rei dos Judeus, que andasse a levantar o povo para derrubar Herodes do trono e expulsar da terra os romanos, isto é o que vos peço, que corra um de vós ao Templo a dizer que eu sou esse homem, e talvez que, se a justiça for rápida, não tenha a de Deus tempo de emendar a dos homens, como não emendou a mão do carrasco que ia degolar João (SARAMAGO, 1991, p. 436).

A *hybris* passa a acontecer, o herói se levanta contra o divino acreditando excessivamente em si. Parece-nos, aqui, que a construção do protagonista sofre certa queda, perdendo seus princípios humanos. Contudo, como já nos alertara o Estagirita, a “(...) tragédia não é a imitação dos homens mas das acções e da vida (...) os homens não são classificados pelo seu carácter, mas pelas suas acções (...)” (ARISTÓTELES, 2008, p. 49). Assim, Jesus cumpre seu papel perdendo certo sentido imitativo para alcançar uma altura projetiva trágica coerente com a ação narrativa.

A História, segundo Aristóteles (2008), se diferencia da literatura porque a primeira caracteriza-se pelo comprometimento com a veracidade dos acontecimentos, enquanto a segunda não possui compromisso com a verdade, mas com a verossimilhança narrativa e seu processo mimético. Por vezes, a literatura

busca, através de acontecimentos históricos, retratar a História. Desta forma, o escritor pode, pelo literário, alcançar diversos pontos de vista ao ficcionalizar personagens e mimetizar, em suas obras, os vários males da sociedade. Portanto, se uma das funções d'*O Evangelho segundo Jesus Cristo* é o de reencenar, em linhas narrativas, os processos de construção da tragédia clássica, Jesus não poderia agir de outra forma. A estruturação segue de perto as leis e princípios da *Poética*, alterando-os quando necessários, mas, no geral, atualizando e renovando linguisticamente um projeto previamente pronto. Talvez por isso Aristóteles diga que o poeta (e poderíamos ampliar para escritor) deve de ser "(...) um construtor de enredos (...)" (2008, p. 55), um sujeito que saiba retornar a face do mundo literariamente, mas sem deixar-se contaminar com o comum e o pitoresco, transformando, recriando e apresentando o que poderia ter sido.

Justificada a sutil diferença no desenvolvimento da construção do herói, podemos voltar ao final do romance para traçar sua função dentro da obra. O último capítulo, tal como já fora antevisto pelo primeiro, reencena a morte do herói como paga por seu desvio cometido. Mas, antes de pensar que apenas sirva como final de linha que aponta para seu começo em um processo de eterno retorno, podemos ler, ainda, a morte de Jesus como uma das partes componentes da tragédia. Para Aristóteles, o *pathos* é a terceira parte do enredo, completando a *peripeteia* e a *anagnórise*. Segundo o filósofo, "(...) o sofrimento é um acto destruidor ou doloroso, tal como as mortes em cena, grandes dores e ferimentos e coisas deste género" (2008, p. 59) e promove a purgação das paixões nos espectadores-leitores. Ou seja, ele conduz à catarse. Não nos caberia aqui discutir as possibilidades catárticas do romance ou se isso é possível, mas apontar os processos de sua construção. Como seu pai terreno, Jesus tenta se matar para fugir de seu destino, mas, igual a José, falha. Herdado do pai, a culpa não o abandona e, em seu último suspiro, ele vê a presença, *ex machina*, de Deus que intervém em seu plano:

Jesus morre, morre, e já o vai deixando a vida, quando de súbito o céu por cima da sua cabeça se abre de par em par e Deus aparece, vestido como estivera na barca, e a sua voz ressoa por toda a terra, dizendo, Tu és o meu Filho muito amado, em ti pus toda a minha complacência. Então Jesus compreendeu que viera trazido ao engano como se leva o cordeiro ao sacrifício, que a sua vida fora traçada para morrer assim desde o princípio dos princípios, e, subindo-lhe à lembrança o rio de sangue e de sofrimento que do seu lado irá nascer e alagar toda a terra, clamou para o céu aberto onde

Deus sorria, Homens, perdoai-lhe, porque ele não sabe o que fez (SARAMAGO, 1991, p. 444).

Apesar de fugir de sua missão em favor da humanidade e de sua melhora, Jesus acaba por cumprir a vontade de Deus e encerra dramaticamente a narrativa; a busca por um equilíbrio que, controversamente, torna-se a sua desmedida promove a morte de Jesus dentro da estrutura trágica aristotélica. O projeto saramaguiano apresenta, como elemento do fracasso pessoal, a presença de um Deus que “tomou o lugar do reconforto metafísico” (NIETZSCHE, 1992, p. 107).

Feita a leitura de sua carga “missionária”, poderíamos alçar *O Evangelho segundo Jesus Cristo* a romance que reencena processos trágicos por meio de uma linguagem poética. Não por acaso o texto capta o espírito de diversos gêneros para transformar a história já conhecida e carregá-la de artifícios poéticos.

### Notas

<sup>1</sup> “Uma violência feita a si próprio e aos deuses imortais” (BRANDÃO, 1985, p. 10), o empurrão que desenrola a ação do herói trágico, nunca cumpridor de seu destino.

<sup>2</sup> Destino cego.

<sup>3</sup> Processo que “obriga” o herói a restabelecer o equilíbrio perdido.

<sup>4</sup> Termo escolástico usado pela teologia católica para explicar a conversão do pão e do vinho no corpo e no sangue de Cristo.

<sup>5</sup> Para Aristóteles, a *hamartia* é uma falta ou erro que causa a queda do herói. Importa notarmos que, diferente da tragédia clássica, a *hamartia* de José não resultará na peripécia presente no final do romance.

<sup>6</sup> Conflito.

<sup>7</sup> Para Martins não há qualquer *hamartia* em *O evangelho segundo Jesus Cristo*. Nas palavras do próprio crítico: “A *hamartia*, ou erro trágico, não existe em Jesus [...]. Mas a *anagnorisis*, ou o reconhecimento do herói trágico que se encontra naquela passagem, esse culmina toda a experiência ficcional do romance de Saramago acerca de Jesus, [...]. À revelia da versão teológica, Saramago encena a morte de Jesus à maneira do herói trágico grego, definindo-o essencialmente por aquilo que vai acontecendo na sua mente [...]. À maneira dos heróis gregos, no momento derradeiro da sua crucificação o Jesus saramaguiano pensa(-se), confrontando-se com a verdade terrível da sua condição de vítima. A dimensão específica da sua tragédia é exatamente nesse momento de reconhecimento que se projeta perante o leitor” (MARTINS, 2014, p. 100). Apesar de longa a citação se faz necessária para expor os

pontos de vista diferenciados que o crítico possui sobre este tema. Mesmo concordando com o caminho seguido em sua análise, preferimos manter nossa posição inicial pois cremos que a desobediência, apesar de positiva, constitui, ainda assim, a *hamartia* do romance. É importante esclarecermos, ainda, que só quando esta pesquisa estava em andamento adiantado que tivemos acesso ao conteúdo do livro de Martins. Ao tomarmos contato com ele, entretanto, não encontramos respostas definitivas, mesmo porque suas reflexões não dizem respeito exclusivamente a *O evangelho segundo Jesus Cristo*. Todavia, tivemos a confirmação, pelas análises do crítico, de que a subversão está presente no discurso romanescosaramaguiano, inclusive em seu plano formal.

## Referências

- ARANDA, Óscar. *Aprende, aprende o meu corpo*. Sobre o amor na obra de José Saramago. Trad. António Costa Santos. Lisboa: Fundação José Saramago, 2015.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Ana Maria Valente. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- ARNAUT, Ana Paula. *José Saramago*. Lisboa: Edições 70, 2008.
- BARCELLOS, José Carlos. Teologia e Literatura. In: CEIA, Carlos. *E-dicionário de termos Literários*. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/business-directory/7029/teologia-e-literatura/>. Acesso em: 22 de março de 2018.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e Estética. A Teoria do Romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini; José Pereira Júnior; Augusto Góes Júnior; et alli. 5. ed. São Paulo: Hucitec, 2002.
- BASTAZIN, Vera. *Mito e poética na literatura contemporânea. Um estudo sobre José Saramago*. Cotia: Ateliê Editorial, 2006.
- Bíblia TEB (Tradução Ecumênica da Bíblia)*. São Paulo: Edições Loyola, 1994.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro Grego: Tragédia e Comédia*. Petrópolis: Vozes. 1985.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Petrópolis: Editora Vozes, 1986, vol. I.
- BRIDI, Marlise Vaz. O evangelho de Saramago: a Paixão de Cristo em perspectiva. In: LOPONDO, Lílían. *Saramago segundo terceiros*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 1998, p. 111-130.
- CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento-Cultrix, 1989.
- CAMPBELL, Joseph. *O Poder do mito*. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1992.
- CEIA, Carlos. Hermenêutica humanista de O evangelho segundo Jesus Cristo de José Saramago. In: *De punho cerrado: ensaios de hermenêutica dialéctica da literatura portuguesa contemporânea*. Lisboa: Edições Cosmos, 1997, p. 305-320.

CERDEIRA DA SILVA, Teresa Cristina. José Saramago ou o romance contra a ideologia. In: PETROV, Petar (Org). *Meridianos lusófonos*. Prémio Camões (1999-2007). Lisboa: Roma editora, 2008, p. 129-147.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera Costa e Silva *et al.* 30ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2017.

MARTINS, Manuel Frias. *A espiritualidade clandestina de José Saramago*. Lisboa: Fundação José Saramago, 2014.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Trad. Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

OLIVEIRA, Maria Lúcia Wiltshire de. O evangelho de Saramago: eternidade *versus* história. In: JORGE, Silvio Renato (Org.). *Literaturas de abril e outros estudos*. Rio de Janeiro: EdUFF, 2002, p. 109-138.

PERRONE-MOISÉS, Leila. O Evangelho Segundo Saramago. In: BERRINI, Beatriz. *José Saramago, uma homenagem*. São Paulo: Educ, 1999, p. 239-58.

ROMILLY, Jacqueline de. *A tragédia grega*. Lisboa: Edições 70, 1999.

SARAMAGO, José. *O evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

TEIXEIRA, Pe. Geraldo Magela. Saramago, um cristão inconfesso. In: *Caderno CESPUC de Pesquisa*. Belo Horizonte, n. 4, p. 07-11, jan. 1999.

# SARAMAGO E A PÓS-VERDADE

MARIANA PERIZZOLO LENCINA

Hoje, quando a democracia brasileira enfrenta seu período mais atribulado desde a redemocratização, lembramos que, em 2003, José Saramago, em viagem ao Brasil, indagou: “o que é efetivamente aquilo a que chamamos democracia?”<sup>1</sup> Sua preocupação, notória em sua obra e fora dela, era com a forma como *chamamos* a realidade, uma vez que é a partir dela que estabelecemos nossa compreensão do real para podermos agir sobre ele. Com essa questão o escritor denunciava que os sistemas de poder passaram a usar a própria linguagem como arma para nos reduzir à impotência.

De acordo com Saramago, fomos obscuramente convencidos de que vivemos em um regime que pode ser chamado de democracia. Por isso afirmava que faltava à, então, geração atual (jovens dos anos 1990 e 2000) a virtude do caráter espontâneo para organizar as vontades e se rebelar. Situação que se explica pelo fato de que a ideologia ocidental dominante promoveu desencontros entre os nomes pelos quais se convencionou chamar as coisas e seus verdadeiros significados, elegendo o pensamento humanista liberal como único possível para reger nosso sistema de poder.

A realidade, agora, mostra-nos que o pessimismo da virada do século XX para o XXI nada tinha de alarmista e, especialmente, nessa altura, Saramago passa a centralizar a linguagem como tema para sua ficção. Mas embora se afirme que a fase que o escritor inicia a partir da última década do século XX é marcada por inovação temática, poderíamos observar que ele inovou muito mais esteticamente do que em relação ao tema. Pela leitura dos romances dessa etapa, nomeadamente *Ensaio sobre a cegueira* (1995), *Todos os nomes* (1997) e *A caverna* (2000), é possível perceber que as maiores preocupações de Saramago permanecem centrais no texto. Contudo, há uma nova roupagem desenhada de acordo com a contemporaneidade e com o que estaria por vir a partir do novo século.

Nesses romances, segundo Ana Paula Arnaut (2002) e Leyla Perrone-Moisés (2016), Saramago teria criado alegorias para um tempo que se caracteriza pelo

desencontro entre palavra e sentido devido ao desnorteamento ideológico das palavras. Arnaut vai adiante e observa que o escritor explorava este desnorteamento também pelo viés ontológico e epistemológico. Curiosamente, a partir disso, de acordo com o próprio escritor, suas obras se tornam mais políticas do que tudo que escrevera até então.

*Todos os nomes*, romance que é objeto deste estudo — a segunda das três obras que mais tarde o autor chamou de “trilogia involuntária” por estarem envoltas por um fio estético-ideológico — particularmente, tem em seu núcleo a questão da palavra/ nome como entidade através da qual o mundo parece ter sentido. Esta profunda reflexão sobre a ação de nomear coisas e seres na tentativa de dar ordem ao caos da existência ilustra a condição em que o nome, apesar de inerente à questão da identidade e do significado, não basta para a construção de sentido e pressuposição da verdade. Faz-se, então, necessário o constante registro e posterior classificação conforme uma organização hierárquica, haja vista a estrutura da Conservatória Geral do Registo Civil da qual o protagonista, Sr. José, é funcionário.

A Conservatória era uma instituição monumental cujos espaços e divisões de trabalho eram rigidamente organizados por uma impecável geometria e foi também o primeiro elemento a ser apresentado pela narrativa. Uma escolha inicial do autor para versar sobre a importância dos lugares onde a palavra é registrada/ proferida/ arquivada para a significação da realidade, bem como sobre a preponderância da teatralização do poder mediante as relações hierárquicas para que os significados sejam legitimados.

A abordagem da significação e da legitimação da realidade traz a leitura para o âmbito da pós-modernidade. Nesse panorama, *Todos os nomes* se nos apresenta como uma alegoria da própria condição pós-moderna, porquanto narra a trajetória de um indivíduo que vive num mundo marcado pelo rígido e hierárquico respeito à ordem da qual se torna transgressor. Trajetória que consiste no percurso de (re)conhecimento do Sr. José de que não depende mais de tal ordem para construir sentidos acerca da própria identidade e da sua relação com os demais. Uma possível representação da crise de legitimação das grandes narrativas da qual falava o filósofo Jean-François Lyotard (2000).

Contudo, não se trata de uma narrativa sobre a conquista da autonomia humana, constitui-se, como repara Arnaut (2002), numa saga pelas dúvidas do homem quanto ao seu estatuto ontológico e epistemológico. Provavelmente, esta é a razão para que a alegoria do labirinto seja tão recorrente neste romance: um indício de uma condição em que vários caminhos são possíveis. Poderíamos, então, afirmar que Saramago já abordava a questão da pós-verdade, numa antecedência de quase duas décadas ao ano (2016) em que o termo ganhou atenção global das análises políticas e filosóficas e foi eleito a palavra do ano pelo dicionário de Oxford.

Sabemos que promover desencontros entre as palavras e seus sentidos é manobra usual dos que detêm o poder político e econômico para perpetuar tal poder. A História em registro oficial é arquivo de vários desses desencontros. A constituição brasileira outorgada em 1967, por exemplo, afirmava no Artigo 1º, parágrafo 1º que “Todo poder emana do povo e em seu nome é exercido” (Brasil, 1967), referindo-se, porém, aos anos iniciais do regime militar. Acerca de fatos como esse, o elemento desassossegador para Saramago era a estagnação de quem não se importava em ver pelos próprios olhos as coisas que só veem pelos livros: se as palavras mortas da escrita têm lugar na vida da realidade.<sup>2</sup>

A quem estes desencontros favorecem, a quem silenciam? Essa era uma questão fundamental de Saramago. É verdade que até *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), essa questão esteve primordialmente relacionada à História e, a partir de *Ensaio sobre a cegueira* (1995), ganha aprofundamento ao ser contemplada por meio da relação com sua substância essencial: a linguagem.

Saramago compreendia a linguagem como meio para o entendimento das coisas num grau superior que outras formas de expressão não viabilizam, através da qual se desenvolve um processo de conhecimento que deriva para um autoconhecimento sobre o qual elaborou uma tese em *Manual de pintura e caligrafia* (REIS, 1998, p. 15).

Para Saramago a palavra é entidade através da qual o mundo parece ter sentido, pois permite-nos tornar inteligível o real ao envolvê-lo no discurso, concordando com Roland Barthes, em *O rumor da língua* (2004), que a realidade é organizada em unidades de léxico para que seja incorporada aos discursos. Por outro lado, também como Barthes, reconhecia que essa dinâmica dá origem a várias problemáticas. Como observa o filósofo francês, para gerar o discurso, as unidades de léxico se agrupam em unidades de conteúdo, e estas por sua vez, estruturam-se de acordo com a temática/ lógica pessoal ou ideológica do enunciador. Isso não significa que a palavra é unidade vazia que depende do contexto para ter seu conteúdo, pelo contrário, é no contexto que ela exerce a sua autoridade. Barthes (2004, p. 13) diz que “toda palavra detém, pois, uma função de autoridade, na medida em que ela, se assim se pode dizer, escolhe por procuração um lugar do olho. A imagem fixa um número infinito de possibilidades; a palavra fixa como certa apenas uma”.

Essa autoridade, no entanto, expõe a limitação da palavra, que é estática, em relação à realidade que é contínua. Ao “imobilizar a visão num certo nível de inteligibilidade”, as palavras acabam por acelerar o real, como faz o historiador ao restringir determinado período histórico a um limitado número de páginas. Além disso, as palavras podem “economizar uma situação ou uma sequência de ações”. Essa menção de Barthes (2004, p. 172) faz referência às circunstâncias em que

séries de fenômenos, de ações, de existências são resumidas a poucas palavras para enquadrar-se ao espectro do inteligível de determinado enunciador. É lícito recordar que as expedições portuguesas à América no século XVI, seguidas da exploração das riquezas naturais brasileiras, bem como da devastação das culturas indígenas é um episódio historicamente conhecido, na maioria dos relatos, simplesmente, sob a denominação de “descobrimento do Brasil”.

Nesse contexto, o discurso histórico — narrações de acontecimentos passados, registros em documentos oficiais — deve ser colocado sob maior escrutínio, já que a História é “submetida, comumente, em nossa cultura, desde os gregos, à sanção da “ciência” histórica, colocada sob a caução imperiosa do “real”. Barthes (2004, p. 164) percebe que ao tentar colocar o real dentro do inteligível, a enunciação se faz de discursos que têm o real como própria substância, não como referente. No caso da História, tal pretensão se torna ainda menos factível, visto que para transpor os acontecimentos do plano factual ao plano textual, é necessário organizá-los dentro de uma cronologia e de uma linearidade que, de acordo com o autor francês, exerce um papel destrutor sobre o tempo histórico em decorrência do atrito entre o tempo da enunciação e o tempo da matéria enunciada, que são diferentes.

Note-se também que a organização de um discurso pressupõe a manipulação da matéria a ser organizada. Barthes observa que o “organizador” procede de forma a retomar o discurso, modificá-lo e estabelecê-lo em pontos de acordo com suas próprias referências. No discurso histórico, com a finalidade de se suprimir a subjetividade, pois a História se quer feita de uma linguagem neutra, apela-se à eliminação dos sujeitos: o emissor e o destinatário. Mas o que supostamente se esquece, atenta Barthes, é que a história acontece “sozinha”, ou seja, espontaneamente, contudo, ela não pode se contar “sozinha”, visto que depende de uma estruturação e de uma intenção. Portanto, nenhum discurso está imune à subjetividade, pois, inclusive, a ciência histórica, que se pretende objetiva, depende de palavras e sintaxes que devem ser buscadas em um campo cultural já estabelecido. Assim, ocorre o que Teresa Cristina Cerdeira constata em seu livro *José Saramago entre a história e a ficção: uma saga de portugueses* (1989): “Cada época fabrica mentalmente para si uma representação do passado histórico. A sua Roma e a sua Atenas, a sua Idade Média e o seu Renascimento” (FEBVRE apud SILVA, 1989, p. 22).

O escritor brasileiro Cristovão Tezza (2017) observa muito bem que se o real é aquilo que se vive sem pausa, a escrita faz o real ficar paralisado no tempo e no espaço. Logo, o que se tem na escrita/ discurso não é o real, mas o passado, o vivido, o constituído, o realizado. Portanto, a representação do real pela escrita ratifica o paradoxo que o filósofo franco-magrebino Jacques Derrida apresenta em *A escritura*

*e a diferença* (1995): a presença da “coisa” na linguagem é ao mesmo tempo a sua ausência.

Há que se observar, portanto, a estratégia de paradoxo no modo escolhido por Saramago ao estruturar a saga do Sr. José: aborda uma gama de dúvidas ao construir uma ambientação arquitetada para guardar o maior número possível de certezas: a Conservatória, edificada para arquivar todos os nomes. Por meio dessa contraditória justaposição, o autor estaria apresentando uma espécie de prognóstico em meio a névoa de incertezas, ou melhor, em meio a cegueira por excesso de luzes que acometera o homem no fim do século.

Leve-se isto em consideração para contemplar a figura do protagonista, Sr. José, pela perspectiva de Perrone-Moisés:

Um nome próprio muito comum e uma vida sem história: “na sua insignificante vida até o bom e o mau haviam sido raridade” (p.36). Cumpridor exemplar das suas funções, o Sr. José cultiva o *hobby* inocente de colecionar recortes sobre pessoas famosas: aquelas que têm nomes conhecidos e vidas interessantes. Como as informações são necessariamente imprecisas e infinitas, resolve torná-las mais completas e fiáveis com a ajuda dos papéis da Conservatória (1999, p. 430).

Nesse breve retrato do Sr. José, a crítica brasileira fornece uma chave que abre a leitura à exploração das alegorias que remetem à condição pós-moderna como estágio de efemeridade, descontinuidade e caos da cultura ocidental por efeito de uma era que é constituída por informações, justamente, imprecisas e infinitas.

Em suma, *Todos os nomes* narra o percurso da procura do Sr. José por uma mulher desconhecida cujo registro vem parar por acaso entre os verbetes de pessoas famosas que secretamente emprestava da Conservatória, na qual trabalhava como auxiliar de escrita, para preencher a sua coleção de recortes. Sem motivo aparente, uma vez que não a conhecia de parte nenhuma, o Sr. José fica obcecado em descobrir o quanto mais pode sobre esta mulher, e assim, lança-se numa busca inusitada que desencadeia um bom número de episódios insólitos.

Uma jornada que coloca o protagonista — e o leitor — em face da desconstrução de vários sentidos fornecidos pelos registros. Derrida, na efervescência teórica do fim nos anos 1960 e início dos anos 1970, forneceu embasamento filosófico aos estudos da escritura e do texto. Sua importante observação de que a escrita não tem sentido unívoco já que produz sentidos múltiplos, relacionais e incertos é fruto da sua reflexão sobre a impossibilidade de

conceitos originados a partir da linguagem alcançarem uma verdade eterna tal qual são capazes os números. Para o filósofo, a distinção entre números e conceitos se dá pela condição em que os números alcançam a verdade criada pela razão infinita, algo de que os conceitos mantêm uma distância incontornável por serem permanentemente dependentes da consciência, e são, portanto, artefatos psicológicos jamais passíveis de obterem rigor e exatidão.

Esse é um dos fundamentos da “desconstrução”, termo que é mais comumente associado a Derrida e, segundo Leyla Perrone Moisés (2004), é a contribuição filosófica mais rigorosa ao senso crítico com relação aos textos. A autora repara que, não por acaso, surgiu dentro do pós-estruturalismo. Desconstrução promove uma agitação no interior das unidades de sentido para verificar os princípios que as originam e que as destroem, de maneira a sempre considerar os aspectos de legitimidade das ideias em oposição entre si. Da mesma maneira, o pós-estruturalismo surgiu quase simultaneamente ao estruturalismo, questionando as ideias deste e apresentando oposições para intervir nas suas lacunas.

Sendo a desconstrução uma das principais ideias do pós-estruturalismo, compreendemos por que, a partir desse movimento, surge a consciência de que nenhum discurso é capaz de cumprir compromissos com a verdade, pois o real extraído para o que Barthes chama de “tempo-papel” é a ausência de real e o que Derrida define como sacrifício da existência para a consagração da palavra. Como Teresa Cristina Cerdeira verifica, essas reflexões vêm, justamente, para:

[...] questionar os conceitos absolutos pela consciência de que, em termos de história, tudo *é discurso sobre* e o passado só nos chega como elaboração imaginária do real. “O passado, finalmente não existe, sobre ele há apenas nomes”. Daí a subjetividade do discurso histórico que nasce, é claro, de um sonho que se apoia em esteios conscientes, que são as marcas deixadas sobre o passado (1989, p. 22-23).

Saramago parece apontar a estas fontes quando realiza a figuração de um personagem vazio e solitário como o Sr. José, e coloca em perspectiva os efeitos que a proliferação de informações causa sobre a contemporaneidade. Estes consistem, mormente, numa oscilação da linguagem entre o poder e a incapacidade de produção de sentido. Por um lado, as palavras dão poder ao Sr. José quando ele falsifica uma credencial da Conservatória que usaria em caso de ter que explicar a alguém próximo a mulher desconhecida o motivo da sua busca que, evidentemente, também seria falso. Por outro, todos os nomes arquivados na Conservatória eram

incapazes de equivaler-se ao real, tal como o verbete da mulher desconhecida não era o suficiente para sanar a curiosidade do Sr. José. Nesse contexto, ironicamente, a escrita do documento falso criado pelo personagem cumpria melhor o propósito da “verdade” a qual era destinado.

A propósito dos fins a que se destinam os textos, leiam-se também discursos, o historiador estadunidense Hayden White (1994) entendia o discurso histórico, tal qual o literário, como tradução dos fatos em ficção. Seguindo essa linha, a crítica literária canadense Linda Hutcheon (1991) fundamenta sua teoria do pós-modernismo dando grande ênfase à constatação de que, provavelmente, jamais venhamos a conhecer o passado, dado que tudo o que temos dele são os seus “restos textualizados”. Sobre o amparo filosófico dos pós-estruturalistas, essas leituras nos colocam diante da grande dificuldade da linguagem perante o histórico, ou o real. Mais do que em realizar o diálogo dos tempos em “narrar o passado com os olhos fitos no presente” (CERDEIRA, 1989, p. 192), a complexidade, de acordo com o que postula Derrida (RICHARD apud DERRIDA, 1995, p. 44) “reside no fato de ser preciso descrever sucessivamente aquilo que na verdade existe simultaneamente”.

José Saramago dedica sua verve a atestar este ideário. Defensor da inexistência das verdades absolutas, colocava sua literatura a serviço da revelação das verdades plurais. Ciente da parcialidade da história, isto é, ser ela orientada e ideológica, a sua preocupação era em relação a ela ser parcelar: não narrar tudo, nem explicar tudo e muito menos falar sobre todas as pessoas. Seu posicionamento sobre o conhecimento da verdade fica evidente na sua declaração ao professor Carlos Reis:

Evidentemente que aquilo que nos chega não são verdades absolutas, são versões de acontecimentos, mais ou menos autoritárias, mais ou menos respaldadas pelo consenso social ou pelo consenso ideológico ou até por um poder ditatorial que dissesse “há que acreditar nisto, o que aconteceu foi isto e portanto vamos meter isto na cabeça”. O que nos estão a dar, repito, é uma versão. E creio que, dizendo nós a toda a hora que a única verdade absoluta é que toda ela é relativa, não sei porque é que, chegando o momento em que determinado escritor passaria por certo facto ou episódio, deveria aceitar como lei inamovível uma versão dada, quando sabemos que a História não só é parcial como é parcelar (SARAMAGO apud REIS, 1998, p. 63).

Neste comentário, Saramago expõe uma preocupação com a história para além da sua função puramente sociológica, mas também e, diríamos, principalmente, com seu propósito de representação da realidade, denotando em seus romances uma relação com a linguagem ainda mais profunda do que com a própria história, uma vez que esta é produto daquela. Por isso, levando em consideração a teorização de Hutcheon, podemos reconhecer Saramago como escritor de uma ficção pós-moderna que problematiza o modelo de visão realista da representação “com o objetivo de questionar tanto a relação entre história e a realidade quanto a relação entre a realidade e a linguagem” (1991, p. 34).

O posicionamento que Saramago assume, tanto na produção literária quanto na sua pessoa pública, é a de um dialogismo que sempre procura subverter os sentidos socialmente consolidados, partindo de um princípio que pode ser dito foucaultiano de que os sentidos são construídos a partir de significação e não de representação. Por isso sua ficção revela a:

[...] consciência da representação artística como veículo de subversão de imagens estabelecidas, de figuras e de eventos históricos canonizados pelos discursos oficiais; a descoberta da narrativa como revelação do mundo, do devir do tempo e das transformações da História; a afirmação da singularidade (dos olhares, dos sentidos redescobertos) como critério e veículo de conhecimento; a noção de que a validade do artista é também a do homem dele indissociável.

Tudo isso e ainda o prenúncio da descoberta do mágico poder inventivo de símbolos, alegorias e estranhas personagens que abundantemente têm povoado a ficção deste escritor: passarolas voadoras, mulheres de visão penetrante, jangadas e cegos à deriva, poetas que sobrevivem à morte de quem os gerou, obscuros escribas que reinventam a História, burocratas à procura de identidades perdidas (REIS 1998, p. 20).

Por compreender a construção de sentidos como o processo resultante de uma confluência de olhares, Saramago impregna sua obra de uma tônica que, pela perspectiva de Linda Hutcheon (1991), é própria do pós-estruturalismo literário: reflete sobre a linguagem como realizadora do vínculo entre poder e conhecimento. Essa perspectiva reconhece o impacto da obra de Michel Foucault e Jacques Derrida no que diz respeito à relação entre o passado e a redação que se dá a esse passado.

Saramago mantém por essa temática um interesse tão profundo que a sua abordagem dela transcende o nível contextual passando ao alegórico. É notória a visão 'lyotardiana' que o autor português manifesta acerca do conhecimento da verdade quando defende a superação dos consensos ideológicos e a subversão das imagens dos eventos históricos canonizados pelos discursos oficiais. A descrença diante das grande metanarrativas é o contexto da maior parte de suas obras. Entretanto, a partir de *Ensaio sobre a cegueira*, a condição pós-moderna é incorporada ao imaginário dando origem a um novo repertório de figurações. Dessa conjuntura, vem a contundente alegoria, em *Todos os nomes*, do escrivão que, pela intenção de conhecer verdadeiramente a titular de um documento de identidade, sai à sua procura no mundo exterior às instalações da Conservatória Geral do Registo Civil onde trabalhava e, onde supostamente, poderia obter o maior número de informações a respeito dela. Fica patente pela lente saramaguiana que o conhecimento da verdade e das identidades excede o respaldo das instituições de poder.

Os incomuns episódios que são ocasionados pela busca do Sr. José levam a perceber que a autonomia em relação às instituições e a superação dos consensos não são eventos inteiramente favoráveis ao indivíduo. Ao acompanhar a jornada do modesto escrivão da Conservatória Geral, vemos uma busca pela verdade que é repleta de percalços, de escuridão, de medo e, inclusive, de dor e sofrimento. A cegueira branca do romance anterior dispõe-se como uma alegoria ainda mais trágica da condição que poderia ser desencadeada pela derrubada de todos os consensos.

O sujeito entregue a si mesmo: esta é a questão primordial da leva de romances iniciada na fase finissecular. Saramago faz uma leitura distópica dessa condição, apresentando, primeiramente, em *Ensaio sobre a cegueira*, um cenário apocalíptico que irrompe mostrando que, num momento de choque, o desmantelamento das referências centrais sustentadas pelas unidades de poder pode revelar-se arrasador. Contudo, esta primeira narrativa se encerra numa conclusão redentora com as esperanças lançadas sobre o agir humano que traria como única solução possível para o caos a atitude conciliatória entre o homem e seus semelhantes.

A seguir, Saramago se volta a um indivíduo solitário, seu herói kafkiano, o Sr. José, um homem cujas relações sociais são puramente as do seu insignificante trabalho, por isso é um sujeito alienado de si mesmo, com uma existência sem justificação ou motivação em meio ao caos inerente à condição humana. A sua busca pela verdade é uma necessidade de alteridade, é a procura pelo sentido que 'todos os nomes' da Conservatória não são suficientes para oferecer. Nas palavras de Maria de Fátima Ramos Costa (2012, p. 34): "quando o Sr. José se propõe procurar a

mulher desconhecida, ele procura atingir o essencial, um preenchimento de vazios deixados pelo Poder, pela História e pela própria Morte. Todos eles impedem a nomeação absoluta, o conhecimento pleno”.

O protagonista de *Todos os nomes* é a personificação do sujeito pós-moderno porque, na busca das suas próprias verdades, vê-se desnortado dentro do próprio vazio. Ele encerra uma autêntica alegoria da condição pós-moderna quando chega ao seu pouco satisfatório desfecho. Ao finalmente alcançar a possibilidade de contato com o alvo da sua procura, no Cemitério, no túmulo da mulher desconhecida, descobre que por uma espécie de destino irônico, as identificações das covas são aleatoriamente distribuídas por um misterioso pastor de ovelhas. Quando consegue ter a placa da mulher desconhecida em mãos, tudo o mais que o Sr. José pode fazer é escolher qualquer um dos túmulos para eleger como o lugar da mulher desconhecida. Inesperadamente, após observar um enterro que aconteceu próximo a si com a abertura de uma nova cova, o Sr. José decide colocar o número correspondente ao da mulher desconhecida na nova sepultura: “A troca estava feita, a verdade tinha-se tornado mentira” (SARAMAGO, 1998, p. 243). O que esta inusitada história nos retrata é que, na condição pós-moderna, a verdade tornou-se uma questão de escolha.

Na interpretação que o crítico estadunidense Fredric Jameson (1991) faz da condição pós-moderna, o capitalismo tardio leva à percepção de que as metanarrativas da existência humana se esgotaram, por isso o homem tem mais liberdade para formar sentidos para si. Devido às múltiplas divisões e antagonismos sociais que se manifestam cada vez mais, esse sujeito é levado a adotar várias posições, muitas vezes contraditórias, pois como especificado por Lyotard (2000), nessa realidade de valores deslegitimados, a cultura se faz por enunciados muito mais flexíveis, compondo sistemas que podem aceitar uma proposição e também o seu oposto.

Percebemos, então, que, no final do século XX, Saramago usou a ficção para falar do declínio do valor da verdade e da predominância do relativismo num contexto que abrange uma intersecção entre os domínios da comunicação e da política. Portanto, como verificado, Saramago já falava de um tema que somente cerca de vinte anos mais tarde seria propriamente debatido sob uma denominação oficial: a pós-verdade.

Quando as grandes narrativas deixam de ter legitimidade para explicar a realidade, na altura em que os princípios do saber formado no Estado, na igreja, nas universidades e até na própria ciência são colocados em xeque, uma outra coletividade passa a ganhar relevância para a produção de sentido na contemporaneidade. Na pós-verdade, em meio a tantos “eus” e tantas identidades, o indivíduo passa a procurar discursos que mais dialoguem com o seu. Frente a tantas

possibilidades, a verdade pode ser escolhida e não mais estabelecida ou reconhecida. Por isso, a pós-verdade, de acordo com a definição do dicionário de Oxford, é a circunstância em que os apelos à emoção e às crenças pessoais exercem maior influência na formação da opinião pública do que os fatos objetivos.

O conceito que a palavra enceta, evidentemente, é menos recente. A expressão apareceu pela primeira vez em 1992, no artigo “The Watergate Syndrome: A government of lies” do, então, roteirista e dramaturgo sérvio-americano Steve Tesich à revista *The Nation*, uma publicação norte-americana de viés progressista. Numa ácida crítica a como os cidadãos deixavam de exercer a cidadania para deixar-se convencer facilmente pelo que os agentes de governo declaravam para tornar mais favorável a opinião pública, o autor denunciava que a nação havia se tornado um protótipo de povo com o qual os monstros totalitários haviam sonhado. Tesich adverte:

Passamos a equivaler a verdade a más notícias e não queremos más notícias mais, não importa quão verdadeiras ou vitais sejam para a nossa saúde como uma nação. Procuramos nosso governo para nos proteger da verdade. [...] De uma maneira muito fundamental nós, como um povo livre, livremente decidimos que queremos viver em algum mundo da pós-verdade (1992, p. 13, tradução nossa).<sup>3</sup>

O discurso sempre foi uma das principais armas usadas na história para perpetuar os mecanismos de poder. Entretanto, o que a pós-verdade revela não ter precedentes é o reconhecimento de que a evolução das tecnologias para produção e consumo de informação, tornou a realidade tão fugaz, líquida como diria Zygmunt Bauman, e as nossas percepções dela, como indivíduos e grupos, tão divergentes, que a procura por uma verdade se torna sem sentido. Assim, a pós-verdade é feita por indivíduos que, diferentemente de terem sido compelidos a aceitar determinados discursos, optam livremente por estabelecer sua posição em relação a eles sem grande preocupação e esforço em avaliar as suas evidências.

O jornalista britânico Matthew D’Ancona, em seu livro *Post-truth: the new war on truth and how to fight back* (2017), tece esses comentários argumentando sobre o que seria a epistemologia da pós-verdade. Segundo ele, ela suscita a contemporaneidade a aceitar que existem incomensuráveis realidades, por isso, nessa conjuntura, escolher lados é mais prudente do que procurar por validação.

D’Ancona veicula essa questão lembrando que o embate entre realidade e ficção na vida pública, embora tenha sido desencadeado e facilitado pelas tecnologias, sempre produziu grandes debates na intelectualidade e, inclusive, já foi

retratado na própria literatura. Ele aponta as simetrias entre a nossa contemporaneidade e o distópico *1984* de George Orwell (1948). De acordo com d'Ancona, apesar do clássico moderno descrever um mundo totalitário, as suas correspondências com a nossa experiência numa sociedade fragmentada, globalizada, interconectada e “hipermóvel” são muito claras. O jornalista britânico vê o “*doublethink*” (duplipensar) — o poder de unir duas ideias contraditórias em um único conceito e torná-lo mentalmente aceitável — como o ancestral direto da pós-verdade.

Entretanto, d'Ancona faz uma análise do pós-modernismo que merece ser considerada com algumas ressalvas. Em relação aos filósofos pós-modernistas que compreendem a linguagem e a cultura como constructos sociais que refletem a distribuição de poder em classes, gênero e sexualidade seu questionamento é: “Se tudo é um constructo social então quem pode dizer o que é falso? (D'ANCONA, 2017, p. 93).

Além disso, o jornalista declara que a inserção da pós-verdade na contemporaneidade se deu por um caminho pavimentado pelo pós-modernismo. Pelo seu viés, filósofos como Michel Foucault, Jean-François Lyotard, Jacques Derrida e Jean Baudrillard, ao questionarem a noção de realidade objetiva, contribuíram consideravelmente para corroer a noção de verdade. Ademais, a resistência a uma precisa definição para o movimento pós-modernista, frente à ideia de que uma sociedade cada vez mais pluralista necessita reconhecer e atentar a múltiplas vozes, é apontada por d'Ancona como um desdobramento do incentivo de Derrida e Foucault à desconstrução da linguagem e a questionar como as palavras, os discursos, a arte e arquitetura podem consagrar formas de poder e hegemonia (2017, p. 92).

No entanto, compreendemos que, ao contrário de incentivar ou abrir caminhos, o pensamento pós-modernista provoca a inquietação em relação à pós-verdade. As concepções de Foucault (2000) promovem um entendimento sobre as relações do pensamento com a cultura por meio da indagação sobre as discontinuidades na ordem do pensamento, isto é, analisa como a cultura transforma seus modos de pensar de tempos em tempos, como novos signos surgem na linguagem e como os signos existentes passam a representar novas ideias.

A desconstrução proposta por Derrida, por sua vez, beneficia a cultura, por ser uma ideia ciente de que a compreensão tanto do presente como do passado suscita a produção de textos e percebe que a produção de sentidos exige uma vocação antidogmática, onde cada signo componente dos textos pode ser portador de múltiplas significações. Para Derrida, portanto, a escrita é angustiante, “Não sabe aonde vai, nenhuma sabedoria a protege dessa precipitação essencial para o

sentido” (1995, p. 25), justamente por isso, toda escrita deve passar pela desconstrução.

A aproximação entre a literatura de Saramago e este pensamento pós-modernista indicam a preocupação do escritor com a realidade representada pelos nomes ainda antes do vórtice gerado pelas tecnologias na comunicação e com a própria pós-verdade. A inconformação que manifestava como homem e escritor era especialmente com os nomes pelos quais se convencionava chamar a realidade. Tinha a consciência de que é necessário dar nomes ao real para poder intervir sobre ele, contudo, também sabia que a partir disso, abrem-se os sentidos para diversas interpretações e distorcidas visões de mundo. Como dizia: “chamamos democracia a um sistema que não tem nada que ver com democracia”, por isso a sua produção finissecular foi, além de várias outras atribuições, um chamado a refletir sobre a que tipo de manipulações podemos ser submetidos por meio da própria linguagem.

*Todos os nomes* é um convite ao leitor a se embrenhar pelo labirinto dos sentidos numa declaração de que embora a verdade não possa ser uma escolha, a procura por ela pode ser uma decisão bem escolhida.

### Notas

<sup>1</sup> Participação no programa *Roda Viva*, TV Cultura (Brasil), 2003.

<sup>2</sup> Referência à autocrítica do personagem Raimundo em *História do cerco de Lisboa* (1989): [...] vivo em Lisboa desde que nasci e nunca me tinha lembrado de vir ver, com os meus próprios olhos, coisas que estão em livros [...] (SARAMAGO, 2011, p. 44-45).

<sup>3</sup> *We came to equate truth with bad news and we didn't want bad news anymore, no matter how true or vital to our health as a nation. We looked to our government to protect us from the truth. [...] In a very fundamental way we, as a free people, have freely decided that we want to live in some post truth Word.*

### Referências

- ARNAUT, Ana Paula. *Post-modernismo no romance português contemporâneo. Fios de Ariadne. Máscaras de Proteu*. Almedina: Coimbra, 2002.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. Martins Fontes: São Paulo, 2004.
- BRASIL, Constituição (1967) *Constituição da República Federativa do Brasil*. Brasília, 1967. Disponível em

<[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/Constituicao/Emendas/Emc\\_anterior1988/emc01-69.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Emendas/Emc_anterior1988/emc01-69.htm)>. Acesso em 24 nov. 2019.

COSTA, Maria de Fátima Ramos. *O estranho caso do Sr. José: uma questão de identidade em Todos os nomes, de José Saramago*. (Dissertação). Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Porto, 2012.

D'ANCONA, Matthew. *Post-truth: The new war on truth and how to fight back*. London: Ebury Press, 2017.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1995.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: Uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo: História, Teoria, Ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAMESON, Fredric. *Postmodernism, or, the Cultural Logic of the Late Capitalism*. London, New York: Verso, 1991.

JOSÉ SARAMAGO. *Roda Viva*. São Paulo: TV Cultura, 2003. Programa de TV. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=k36uq02\\_fVY&t=587s](https://www.youtube.com/watch?v=k36uq02_fVY&t=587s)>. Acesso em 18 mar. de 2019.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A ficção como desafio ao registo civil. In: *Colóquio/Letras*. n. 151/152, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999, p. 429-439.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Pós-estruturalismo e desconstrução nas Américas. In: Perrone-Moisés, Leyla (Org.). *Do positivismo à desconstrução: Ideias francesas na América*. São Paulo: Edusp, 2004.

REIS, Carlos. *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Editorial Caminho, 1998.

SARAMAGO, José. *História do cerco de Lisboa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SARAMAGO, José. *Todos os nomes*. 2. ed. Lisboa, Editorial Caminho, 1998.

SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. *José Saramago: entre a história e a ficção: uma saga de portugueses*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1989.

TESICH, Steve. The Watergate Syndrome: a government of lies. In: *The Nation*. EUA, 1992, p. 12-14.

TEZZA, Cristovão. A ética da ficção. Em: DUNKER, Christian et al. *Ética e Pós-verdade*. Porto Alegre: Dublinense, 2017.

WHITE, Hayden. O texto histórico como artefato literário. In: WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: EDUSP, 1994.

# REFLEXÕES SOBRE O FAZER HISTORIOGRÁFICO NA CRÔNICA “AS MEMÓRIAS ALHEIAS” DE JOSÉ SARAMAGO

RODRIGO CONÇOLE LAGE

## Introdução

Durante muitos anos, como outros escritores, José Saramago trabalhou no jornalismo. Acreditamos que, nos autores que exercem as duas atividades, o conhecimento de sua produção jornalística é importante para um melhor entendimento de sua obra literária. O que não quer dizer que suas crônicas não devam ser lidas e estudadas por seu valor. O que pretendemos demonstrar é que, no caso de Saramago, não se pode separar o literato do jornalista.

As crônicas de Saramago estão reunidas nos livros: *Deste mundo e do outro* (1971), *A bagagem do viajante* (1973), *As opiniões que o DL teve* (1974), *Os apontamentos* (1976) e *Folhas políticas* (1976-1998)<sup>1</sup>. Elas percorrem o período de algumas décadas e foram publicadas em jornais como o *A capital*, o *Jornal do fundão*, o *Diário de Lisboa* e o *Diário de notícias*. Contudo, devemos destacar o fato de que estes livros não recolhem toda a sua produção. Curiosamente, apesar da sua popularidade junto aos leitores, só um de seus livros de crônicas foi publicado no Brasil, pela Companhia das Letras, em 1996, e seus textos ainda são relativamente pouco estudados no meio acadêmico.

Dentre os trabalhos acadêmicos sobre elas podemos destacar a dissertação *Entre o literário e o político: as formas de conscientização nas crônicas de José Saramago* defendida em 2010 na Universidade Federal do Paraná (UFPR), e a tese

*“Está lá tudo”: o constructo literário nas crônicas de José Saramago* (que mais tarde foi publicada em livro), defendida na Universidade de São Paulo (USP) em 2014, ambos de Saulo Gomes Thimóteo. Temos também a dissertação *Sob o olhar do cronista: presságios e sentenças de Saramago*, de Quênia Regina Matos dos Santos, defendida Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) em 2012, e a tese *Os apontamentos (1972 - 1975) — crônicas políticas: Portugal segundo José Saramago*, de Elielson Antonio Sgarbi, defendida na Universidade Estadual Paulista (UNESP) em 2020.

Dentre os artigos e textos de comunicações podemos destacar, dentre outros, “José Saramago: hibridismo e transformação dos gêneros literários”, de Vera Lúcia Bastazin, “‘Vejo passar o tempo’: a temporalidade e os seus (in)fluxos nas crônicas de José Saramago”, de Tito Eugênio Santos Souza, “Os ‘apontamentos’ de José Saramago no *Diário de Notícias* em 1975”, de Miguel Real, e “José Saramago e o jornalismo de compromisso político num contexto de impossível imparcialidade informativa”, de João Figueira.

Nós escolhemos trabalhar com a crônica “As memórias alheias” porque, ao discutir algumas questões importantes relacionadas ao ofício do historiador, este texto quebra alguns paradigmas. Nesse sentido, a abordagem saramaguiana vai contra algumas definições do gênero como, por exemplo, uma que encontramos em Afrânio Coutinho (2004, p. 121): “Gênero literário em prosa, ao qual menos importa o assunto, em geral efêmero, do que as qualidades do estilo, a variedade, a finura e argúcia na apreciação, a graça na análise de fatos miúdos e sem importância ou críticas de pessoas”.

Acreditamos que as qualidades do estilo não são, obrigatoriamente mais importantes que o assunto. Ao mesmo tempo, consideramos que a crônica não envolve somente fatos de pouca importância, mas também vai ser utilizada para tratar de questões importantes. Como o texto de Saramago foge dessa visão estereotipada, na sequência, iremos procurar definir o que é uma crônica de modo a abranger suas mais diferentes possibilidades.

## **1 Um olhar sobre a natureza da crônica e do papel do cronista na sociedade**

Originalmente, a palavra crônica se refere a um gênero literário muito diferente do atual: “Do grego *chronikós*, relativo a tempo (*chrónos*), pelo latim *chronica*, o vocábulo ‘crônica’ designava, no início da era cristã, uma lista ou relação de acontecimentos ordenados segundo a marcha do tempo, isto é, em sequência cronológica” (MOISÉS, 1994, p. 101). As únicas coisas que os dois conceitos preservam em comum são a questão do tempo e o fato de que, na sua essência, são

narrativas factuais, o que não quer dizer que, na atualidade, muitas delas não fujam deste padrão.

Já as modernas podem ser definidas como “pequenas produções em prosa, de natureza livre, em estilo coloquial, provocadas pela observação dos sucessos cotidianos ou semanais, refletidos através de um temperamento artístico” (COUTINHO, 1995, p. 306). Essa definição parte do princípio de que a crônica surge de um trabalho artístico realizado a partir da observação dos fatos, isto é, ela está compromissada com a realidade histórica. Contudo, este não é um padrão universal: “Se esse sentido predomina em nosso país, tomando a crônica a feição de relato poético do real, situado na fronteira entre a informação de atualidade e a narração literária, o mesmo já não ocorre em outros países” (MELO, 2003, p. 149).

Inicialmente, com algumas exceções, a crônica esteve focada no registro do cotidiano, de fatos muitas vezes pouco significativos, mas que ganham destaque através do tratamento literário dado pelo cronista. Nela “o pequeno acontecimento do dia-a-dia, que poderia passar despercebido ou relegado à marginalidade, ganha importância num texto que o recria com ironia, lirismo, humor ou sátira” (SÁ, 1987, p. 11). Mas, com o tempo, ela passou a englobar uma grande diversidade de temas de modo que atualmente ela pode tratar de qualquer assunto.

Seja como for, como a crônica moderna é um gênero textual relacionado ao jornal e isso interfere na natureza do texto de diferentes formas. Em primeiro lugar, temos a questão da brevidade. Como o jornal impresso tem um número limitado de páginas o espaço disponível é, normalmente, relativamente pequeno. Consequentemente, a crônica ocupará, no máximo, algumas colunas. O que não quer dizer que não existam textos um pouco mais extensos. Além disso, por causa do seu tamanho reduzido, o autor se concentra, na maioria das vezes, num único assunto, com poucos personagens, centrado num espaço geográfico limitado e em acontecimentos ou situações de pouca duração.

Ao mesmo tempo, a crônica se caracteriza por seu caráter efêmero, pois, a princípio, é destinada a ser descartada junto com o jornal. Isto é, “a crônica também assume essa transitoriedade, dirigindo-se inicialmente a leitores apressados, que leem nos pequenos intervalos da luta diária, no transporte ou raro momento de trégua que a televisão lhes permite” (SÁ, 1987, p. 10). O que irá refletir na escolha dos assuntos tratados. Por isso, a reunião e publicação desses textos em livro foi, com o passar do tempo, mudando essas feições e a crônica perdeu, em parte, seu caráter efêmero.

Outra consequência do fato de ser um texto publicado num jornal diz respeito a linguagem. Como deve atingir os mais diferentes leitores, deve ser mais simples e ligeira, como se um reflexo dos acontecimentos relatados. Até porque “o cronista precisa de um ritmo ágil para poder acompanhá-los” (SÁ, 1987, p. 10-11). E,

normalmente, está imbuída de um tom oralizante. “Por isso a sua sintaxe lembra alguma coisa desestruturada, solta, mais próxima da conversa entre dois amigos do que propriamente do texto escrito. Dessa forma, há uma proximidade maior entre as normas da língua escrita e da oralidade” (SÁ, 1987, p. 11). O que não quer dizer que existirá um proposital descuido da linguagem.

Além disso, o desafio está em escrever desta forma, “sem que o narrador caia no equívoco de compor frases frouxas, sem a magicidade da elaboração, pois ele não perde de vista o fato de que o real não é meramente copiado, mas recriado” (SÁ, 1987, p. 11). O real será trabalhado artisticamente por meio da linguagem que cria um discurso sobre aquilo que ele vê. Um texto de pouca extensão, a ser escrito num curto período de tempo, também gera influência sob a linguagem utilizada pelo seu autor. Agora, uma simplicidade linguística não impede que o texto tenha um valor literário. Além disso, algumas crônicas podem apresentar uma linguagem mais sofisticada do que outras.

E, no que diz respeito à questão do tempo, olhando para o passado, vemos que a elaboração de uma crônica está relacionada ao fato de que o jornal tem determinada periodicidade, outro fator influenciador à efemeridade do que foi publicado. No passado, o cronista foi obrigado, muitas vezes, a escrevê-la na sala de redação do jornal. Isso contribuiu para a desvalorização do gênero. Contudo, ao se publicar as crônicas num livro, perde-se a efemeridade. Isso também levou a uma revalorização da figura do autor, do gênero e contribuiu para as discussões sobre o valor literário delas. O que não impede que alguns, mesmo entre os cronistas, não a considerem um gênero literário ou continuam classificando-a como algo menor. É, por exemplo, o caso do escritor e cronista Rubem Braga:

Respondo que a crônica não é literatura e sim subproduto da literatura e que a crônica está fora de propósito do jornal. A crônica é sublitteratura que o cronista usa para desabafar com os leitores, sem dar a eles oportunidade para que rebatem qualquer afirmativa publicada. A única informação que a crônica transmite é a de que o respectivo autor sofre de neurose profunda e precisa desoprimir-se. Tal informação, de cunho puramente pessoal, não interessa ao público, e portanto deve ser suprimida (BRAGA *apud* CASTELLO, 1996, p. 71).

O que não deixa de ser questionável em diferentes sentidos. Do ponto de vista temático, a crônica pode, por exemplo, ser vista como um desabafo, mas, muitas vezes foi escrita simplesmente com o objetivo de entreter ou divertir o leitor com o

relato de algum acontecimento específico ou do cotidiano. Em outras se discute alguma notícia ou acontecimento recente, de interesse público, com o objetivo de revelar o que seu autor pensa do assunto. Por fim, não é verdade que as informações de cunho pessoal não interessam ao leitor, tanto é que muitas delas abordam a vida do cronista, relatando as experiências que ele viveu.

Ou seja, Rubem Braga demonstra uma visão muito limitada da crônica e do próprio cronista. Isso ocorre porque ignora a variedade de assuntos tratados por diferentes cronistas assim como não dá atenção aos diferentes formatos que podem ser adotados por eles. Este texto é muito mais complexo e variado, podendo até se associar com outros gêneros, como a poesia e o conto. Essa grande diversidade também contribui para o questionamento da afirmação de que não é um texto literário. Seja como for, do ponto de vista tipológico, podemos dividi-las em 23 grupos:

As crônicas são denominadas de descritivas, narrativas, narrativo-descritivas, metalinguísticas, líricas, reflexivas, dissertativas, humorísticas, teatrais, mundanas, visuais, metafísicas, poemas-em-prosas, crônicas-comentários, crônicas-informações, filosóficas, esportivas, policiais, políticas, jornalísticas, crônicas contos, crônicas ensaios e crônicas poemas (SANTOS, 2016, p. 35).

Contudo, mesmo com toda essa diversidade, o cronista continua sendo, primordialmente, “aquele que observa o presente para registrá-lo nos aspectos mais gerais ou nos particulares; interessam-lhe não só os grandes acontecimentos que marcam a (sua) actualidade mas também o pormenor a que, em geral, o leitor não presta muita atenção” (MARTINS, 1999, p. 100). Daí a importância da visão porque ele é “aquele que *olha*, procurando além da superfície das coisas” (MARTINS, 1999, p. 100). Isto ocorre porque o cronista escreveria, para Martins (1999, p. 100), “na tentativa na tentativa de compreender este mundo através de um outro, o da ficção”.

Essa afirmação é passível de alguma crítica porque nem sempre o cronista escreverá com essa finalidade. Até porque, muitas vezes, a crônica assume um caráter descritivo porque visa o entretenimento. E quando tem a intenção de tentar compreender o mundo, ou a sociedade em que vive, o autor não vai, obrigatoriamente, escrever de forma ficcional. Pelo contrário, nesses casos é comum a utilização de um formato ensaístico, jornalístico, filosófico ou reflexivo. Assim, diante da variedade de estilos existentes, só o estudo individual do conjunto da produção de cada autor pode nos ajudar a identificar seus objetivos e verificar até que ponto a compreensão do mundo é uma questão importante para ele.

## 2 Saramago e a Teoria da História: um exame da questão

O livro *A bagagem do viajante* reúne textos publicados no “diário *A Capital* (1969) e no semanário *Jornal do Fundão* (1971-2)” (SARAMAGO, 1986, p. 9). Infelizmente, no livro não é dito quando e onde cada um deles foi publicado. Por isso não temos como saber, a princípio, o que dia e em qual dos dois jornais “As memórias alheias” foi publicado. É uma crônica especializada porque nela “o autor, que é um “expert” no assunto, trata de assuntos referentes a um campo específico de atividade” (TUZINO, 2009, p. 11). Saramago se refere ao interesse que, em certo momento de sua vida, passou a ter pelo que aconteceu no início do século:

Aqui há uns bons vinte anos deu-me um interesse repentino pelos casos e pessoas do começo do século. Achava eu que naquele tempo estaria à explicação de coisas que não conseguia entender e que ainda hoje basto me confundem, e se é verdade que não me esclareci muito pude ao menos reconhecer umas tantas pessoas de quem o ensino oficial pouco mais me dera que o nome (SARAMAGO, 1986, p. 151).

Isso é interessante porque mostra como esta crônica foge do modelo tradicional do gênero. Seus assuntos não foram “provocadas pela observação dos sucessos cotidianos ou semanais, refletidos através de um temperamento artístico” (COUTINHO, 1995, p. 306). Pelo contrário, é um texto narrativo de caráter autobiográfico, por relatar a pesquisa histórica que seu autor realizou no passado. Ao mesmo tempo, tem um lado reflexivo sobre algumas questões ligadas ao fazer historiográfico. Outro ponto que surpreende nessa crônica é o fato de que este interesse pela história, surgido algumas décadas antes, tenha estimulado Saramago a realizar uma pesquisa histórica que seguia alguns dos métodos utilizados pelos historiadores:

Juntei dezenas de livros, tomei notas, organizei um grosso ficheiro que depois deixei dispersar: metera-se-me na cabeça fazer obra de historiador, escavar os textos e as memórias dos outros até encontrar o veio de água livre, a verdade puríssima. Ao cabo de um ano, desisti. Estava afogado em uma irreprimível onda, sentia-me obsidiado, tomado de ideia fixa, murmurando nomes, datas, lugares, encadeando factos, rectificando a toda hora, opondo depoimentos diferentes, verificando suspeitas e insinuações — um inferno. Não tive

resistência bastante, e hoje, de tão boas intenções, restam-me uns poucos livros, umas raras notas<sup>2</sup> que a ninguém servem. Falhei, e aborreço-me por ter falhado (SARAMAGO, 1986, p. 151-152).

Ele cita uma série de textos, mas não sabemos se estes são todos os que lhe restaram:

Pego no Relatório de Machado Santos, escrito em 1911 e já cheio de amargura e de queixumes; folheio o opúsculo de José Maria Nunes, inventor de bombas, espécie de Nobel sincero que destina o produto da obrinha colectiva A Bomba Explosiva às humanitárias instituições que eram o Asilo de S. João, a Obra Maternal, o Vintém Preventivo, o Centro Republicano João Chagas, o Centro Escolar Republicano Dr. Castelo Branco Saraiva e a Associação Escolar do Ensino Liberal: para o autor, nenhum tostão. E percorro também as páginas irritadas doutro folheto, escrito por Celestino Steffanina, aceso adepto de Brito Camacho. Vou lendo, lendo, e no fim dou uma vez mais com o que estes vinte anos me haviam feito esquecer: “A relação dos mortos e feridos durante a Revolução, segundo as notas fornecidas pelas administrações dos hospitais militares e civis, Misericórdia, Morgue e Cemitérios”. E admiro-me como foram assim tantos e ninguém os conhece (SARAMAGO, 1986, p. 152-153).

Seria importante verificar se eles estão na biblioteca do escritor. Seja como for, o fato é que, ao fazer sua pesquisa, Saramago trabalhou unicamente com documentos escritos para a reconstrução do fato histórico, o que mostra sua filiação a uma metodologia tradicional de pesquisa histórica: “Na concepção positivista de História o documento é algo objetivo, neutro, prova que serve para comprovar fatos e acontecimentos numa perspectiva linear” (SILVA; DAMASCENO; MARTINS; SOBRAL; FARIAS, 2009, p. 4556). Isto é, a crônica deixa claro que, naquela época, Saramago ainda estava preso a uma visão tradicional da História. Mais especificamente, a da chamada escola positivista ou metódica:

A historiografia positivista é a dos “fatos” estabelecidos mediante os documentos, indutivista, narrativa, por certo, mas também sujeita a um “método”. A escola que se costumava chamar de “positivista” pode ser também

denominada — com mais propriedade — de “escola metódica”, já que sua preocupação número um é a de dispor de um método. Essa escola, que fundamentava o progresso da historiografia no trabalho metódico das fontes, sempre foi avessa a qualquer “teoria” ou “filosofia” (MARTINS, 2010, p. 12).

Se na época Saramago estava preso a uma ideia muito limitada do fazer historiográfico, é importante frisar que, ao longo de sua vida, esse interesse pela história terá inúmeros desdobramentos. Isso levará a uma concepção bem diferente e revolucionária. Algo que se ligará, a nosso ver, ao seu interesse pelo fazer historiográfico e pela teoria da história<sup>3</sup>. Interesse que culminará no estudo das ideias desenvolvidas pelos historiadores da Escola dos *Annales*<sup>4</sup>.

Não sabemos quando ele teve seu primeiro contato com essa produção historiográfica, mas, em 1978, a Editorial Estampa publicou a tradução de *O tempo das catedrais*, do historiador francês Georges Duby, feita por Saramago. Seja ou não, essa data, o marco inicial, o fato é que esses historiadores exercerão uma grande influência nele e muitas questões teóricas que o afligiam foram então resolvidas:

Foi isso que me levou a esse sentido da História, que para mim era confuso, mas que depois vim a entender, em termos mais científicos, a partir do momento em que descobri uns quantos autores (os homens dos *Annales*, os da Nouvelle Histoire, como o Georges Duby ou o Jacques Le Goff), cujo olhar histórico ia por esse mesmo caminho (REIS, 2018, p. 72).

Consequentemente, muito de seus romances se fundam num caráter histórico e apresentam pontos de contato com a produção dos *Annales* e também com as reflexões apresentadas nesta crônica. Nesse sentido, o reconhecimento do caráter parcelar da história terá um impacto muito grande em Saramago porque irá influir no modo como ele revisa a noção tradicional de história. Isso nos ajuda a compreender melhor o seu interesse pelo que a história oficial não diz, base para alguns de seus romances como *Memorial do convento* e *Levantado do chão*. Isto é, essas reflexões desembocarão em outras que o levarão, futuramente, a ter uma visão crítica da história oficial:

A História que se escreve e que depois vamos ler, aquela em que vamos aprender aquilo que aconteceu, tem necessariamente que ser parcelar, porque não pode narrar

tudo, não pode explicar tudo, não pode falar de toda a gente; mas ela é parcial no outro sentido, em que sempre se apresentou como uma espécie de “lição”, aquilo a que chamávamos a História Pátria (REIS, 2018, p. 73).

Mas, como já foi dito, ao constatar a existência dessas lacunas, Saramago procurou levar seus leitores a refletir sobre a questão tais como a existência de diferentes versões de um fato histórico, sobre os motivos que levam a isso e as relacionadas à busca pela verdade histórica:

Ao leitor que anda por longe destas coisas antigas, pergunto: quantos calcula que foram? vinte? trinta? cinquenta? cem? Não acerta, com certeza, porque no dizer de muita gente que veio depois, a revolução do 5 de Outubro foi uma escaramuça entre um regime podre e meia dúzia de revoltosos pouco seguros (SARAMAGO, 1986, p. 153).

Na sequência vemos que a busca pela verdade dos fatos fez com que ele chegasse a algumas conclusões importantes. Em primeiro lugar, verifica que o caráter lacunar da História é intencional porque, durante certo período, ela retratou somente os feitos dos grandes homens, e mesmo estes podem cair no esquecimento. Isso é visível na relação de Steffanina:

Há nesta lista poucas figuras conhecidas de quem tenha ficado o nome: o almirante Cândido dos Reis é o mais familiar, e este tem apelido em esquina de avenida, mas de jeito que ninguém sabia de quem se trata, como pouca gente saberá também por que está na Avenida 24 de julho tal data (SARAMAGO, 1986, p. 153).

A constatação desse fato levará o escritor a procurar resgatar aqueles que foram excluídos da história oficial por serem pessoas comuns, por pertencerem às camadas mais baixas da sociedade. Assim, Saramago procurou fazer, ainda que de forma muito limitada, o que na década de 1960 alguns historiadores fizeram e que passou a ser conhecido como a História vista de baixo:

A História vista de Baixo é uma corrente historiográfica que surge na Inglaterra, sob forte influência da escola dos Annales sobre a crise do historicismo. Entre os expoentes dessa nova

corrente é importante citar Edward Thompson, Christopher Hill, Jim Sharpe e Eric Hobsbawm. Esta nova perspectiva histórica busca produzir conhecimento histórico a partir do ponto de vista dos homens e mulheres das classes subalternas, das pessoas consideradas comuns, mas que são sujeitos históricos tanto quanto reis, políticos e líderes militares que habitualmente são citados nos livros e registros historiográficos (COSTA, 2017, p. 14).

Saramago tentou fazer o mesmo, mostrar como as pessoas são sujeitos da história, por isso ele encerra sua crônica dizendo:

Vou percorrendo os nomes e vejo as profissões: soldados, marinheiros, carpinteiros, tipógrafos, alfaiates, comerciantes, tanoeiros, descarregadores, padeiros, funileiros, tecelões, serralheiros, estudantes, moços de fretes — um rosário interminável de ofícios populares. E, neste ler e pensar, encontro de súbito o número 399 da lista com a seguinte menção: “Desconhecido.” Nada mais além de o ter morto uma arma de fogo e ter recolhido à morgue.

Ponho-me a reflectir, a olhar a palavra irremediável, e digo a mim mesmo, enfim, que se não escrevi a verdadeira história da revolução de 5 de Outubro foi apenas porque nunca conseguiria saber quem havia sido aquele homem: 399, morto com um tiro e transportado para a morgue. Anónimo português (SARAMAGO, 1986, p. 153).

Apesar do seu desejo, o escritor não foi capaz de resgatar, nesse caso, essas pessoas do esquecimento e por isso abandonou seu projeto. Mas, esse fracasso não foi uma perda total. Pelo contrário, ao buscar resgatar do esquecimento aqueles que haviam sido excluídos da história, Saramago subverterá a concepção de história, que tinha até então. Isso mudará sua forma de ver o mundo e terá um grande impacto nos seus futuros livros. A ideia de uma história vista de baixo constituirá um dos pontos centrais de seu pensamento.

Consequentemente, consideramos que a realização dessa pesquisa foi de fundamental importância para que ele se transformasse no escritor que nós conhecemos. Nesse sentido, defendemos a hipótese de que foi essa valorização das pessoas comuns que o levou a escrever livros como *Levantado do chão*, *Memorial do convento*, *História do cerco de lisboa* e *A caverna*. Lembrando que Saramago já havia

destacado antes a importância de suas crônicas para a construção de sua obra ficcional: “Há personagens, situações, ambientes, embriões de coisas que vieram a ser tratadas mais tarde” (REIS, 2018, p. 46).

## **Conclusão**

Do ponto de vista quantitativo, depois da produção romanesca e dos *Cadernos de Lanzarote*, a parte mais extensa da obra de Saramago é formada pelas crônicas, com um total de cinco volumes. A grande quantidade de textos e diversidade de temas faz com que o conjunto de suas crônicas não possa ser ignorado por todos aqueles que têm interesse na sua literatura. Sem contar o fato de que elas estão, em maior ou menor grau, ligadas a sua produção literária propriamente dita.

Ao lermos “As memórias alheias”, verificamos que este é um texto que foge ao modelo tradicional de crônica. Como outros cronistas, ele também escreveu algumas crônicas de caráter autobiográfico. No texto analisado, o autor nos revela um acontecimento importante de sua biografia: o fato de ter se interessado pela história e ter realizado uma pesquisa aprofundada sobre o assunto que lhe interessava. Como é na História que ele firma as bases de parte importante da sua obra, é importante identificar o início do seu interesse pelo assunto.

Ao mesmo tempo, a leitura do texto nos permite entender como o seu pensamento sobre o assunto foi evoluindo. Nesse sentido, acreditamos que essa crônica marca o início de um processo de transição que o levou de uma visão positivista da história para aquela que se desenvolve entre os historiadores da Escola dos *Annales*. Obviamente não temos intenção de esgotar o assunto e esperamos que nosso trabalho possa despertar o interesse por suas crônicas e inspirar igualmente outras pesquisas sobre as relações de Saramago com a história.

## **Notas**

<sup>1</sup> Ao contrário dos outros livros, este reúne crônicas publicadas em jornais e revistas.

<sup>2</sup> Seria importante investigar se essas notas estão no seu arquivo pessoal. Além disso, verificar se restou em seu acervo alguma coisa do ficheiro que ele organizou.

<sup>3</sup> O “Diálogo terceiro: Sobre a História como experiência” (REIS, 2018, p. 71-80), da entrevista de José Saramago a Carlos Reis, é o mais importante resumo de suas reflexões sobre esses temas, mas elas podem ser encontradas em outros momentos dos diálogos.

<sup>4</sup> A Escola dos *Annales* é um movimento historiográfico que surgiu na França, ligado a revista *Annales*, que foi criada em 1929. Ele foi fundado pelos historiadores Lucien Febvre e Marc Bloch e ia contra a visão positivista da história, escrita por meio de uma narrativa, para o que vão chamar de uma história-problema. Isso levou esses historiadores a promoverem uma série de inovações na pesquisa histórica tais como: “Em primeiro lugar, a substituição da tradicional narrativa de acontecimentos por uma história-problema. Em segundo lugar, a história de todas as atividades humanas e não apenas história política. Em terceiro lugar, visando completar os dois primeiros objetivos, a colaboração com outras disciplinas, tais como a geografia, a sociologia, a psicologia, a economia, a lingüística, a antropologia social, e tantas outras” (BURKE, 1992, p. 11-12).

## Referências

- BURKE, Peter. *A escola dos Annales (1929-1989): A Revolução Francesa da historiografia*. São Paulo: Editora da UNESP, 1992.
- CASTELLO, José. *Na cobertura de Rubem Braga*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.
- COSTA, Raquel da. *O ensino da história como ferramenta de resgate da história "dos de baixo"*. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em História) – Universidade Federal da Fronteira Sul, Veranópolis, 2017. Disponível em: <<https://rd.uffs.edu.br/handle/prefix/2026>>. Acesso em 19 nov. 2020.
- COUTINHO, Afrânio. In: *A literatura no Brasil*. 7. ed. São Paulo: Global, 2004. p. 117-136.
- COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*. 16. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.
- DIMAS, Antonio. Ambigüidade da crônica: literatura ou jornalismo? In: *Revista Littera: Revista para professor de português e de literaturas de língua portuguesa*. Rio de Janeiro, ano IV, n. 12, p. 46-51, set-dez. 1974.
- SARAMAGO, José. *A bagagem do viajante*. 3. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1986.
- MARTINS, Adriana Alves de Paula. A crônica de Saramago ou uma viagem pela oficina do romance. In: *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 151/152, p. 95-106, 1999.
- MARTINS, Estevão de Rezende. *História pensada: teoria e método na historiografia europeia do século XIX*. São Paulo: Contexto, 2010.
- MELO, José Marques de. *Jornalismo opinativo: gêneros opinativos no jornalismo brasileiro*. 3. ed. Campos do Jordão: Mantiqueira, 2003.
- MOISÉS, Massaud. A crônica. In: *A criação literária: prosa*. v. 2. 15. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- REIS, Carlos. *Diálogos com José Saramago*. Belém: Edufpa, 2018.
- SÁ, Jorge de. *A crônica*. São Paulo: Ática, 1987.
- SANTOS, Ana Cecília Nascimento e. *Gênero crônica em sala de aula: análise dos mecanismos enunciativos na promoção de uma competência textual-discursiva*. Dissertação (Mestrado Profissional em Letras) – Universidade Federal de Sergipe, Itabaiana, 2016. Disponível em: <<https://ri.ufs.br/handle/riufs/6462>>. Acesso em 15 set. 2020.

SILVA, L. R. C., DAMACENO, A. D., MARTINS, M. C. R., SOBRAL, K. M., FARIAS, I. M. S. Pesquisa documental: alternativa investigativa na formação docente. In: Congresso Nacional de Educação – EDUCERE, IX, Encontro Sul Brasileiro de Psicopedagogia, III, 2009, Curitiba. *Anais Eletrônicos do IX Congresso Nacional de Educação – EDUCERE / III Encontro Sul Brasileiro de Psicopedagogia*. Curitiba: PUCPR, 2009. p. 4554-4566. Disponível em: <[https://educere.bruc.com.br/arquivo/pdf2009/3124\\_1712.pdf](https://educere.bruc.com.br/arquivo/pdf2009/3124_1712.pdf)>. Acesso em 23 set. 2020.

TUZINO, Yolanda Maria Muniz. Crônica: uma Intersecção entre o Jornalismo e Literatura. In: *BOCC – Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação*, 2009. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/tuzino-yolanda-uma-interseccao.pdf>>. Acesso em 6 dez. 2020.

# ENTRE EL AMOR Y EL ODIO: *CAÍN* EL PORTAVOZ DEL DOLOR Y LA INDIGNACIÓN

MAXIMILIANO JOSÉ SUAREZ

Debo admitir, sin embargo, haber sentido (y de nuevo una sola vez) la tentación de ceder, de buscar refugio en la oración. [...] Durante un instante, he sentido la necesidad de pedir ayuda y refugio. Después, a pesar de la angustia, se ha impuesto la ecuanimidad: no se cambian las reglas del juego al final de la partida ni cuando estás perdiendo. Una oración en aquellas circunstancias habría sido no solo absurda (¿qué derechos podía reclamar?, ¿a quién?), sino también blasfemia, obscenidad, llena de la mayor impiedad de la que es capaz un no creyente. Dejé de lado aquella tentación: sabía que así, si sobrevivía, no tendría que avergonzarme.

Primo Levi, *Los hundidos y los salvados*

En este trabajo sobre *Caín* de José Saramago lo que se propone es hacer una reflexión de la obra tomando prestadas algunas palabras y algunos conceptos que la filosofía brinda para iluminar aquellas páginas que tanto tienen por decir y por hablar. Una lectura necesaria que se inscribe en las coordenadas de este tiempo para pensar una ética de la responsabilidad. Esta obra del año 2009 fue la última que publicó el autor en vida meses antes de su deceso penoso en junio de 2010<sup>1</sup>. Novela escrita en tan solo cuatro meses y en la que el escritor vuelve a revisar y transitar por algunos pasajes que le inquietan del Antiguo Testamento. Otra vez, el escritor lusitano, insta por medio de la ficción volver los ojos al pasado, como el ángel

REVISTA DE ESTUDOS SARAMAGUIANOS  
n.14, agosto, 2021 • ISSN 2359 3679

benjaminiano de la historia, para recuperar algunos acontecimientos que merecen la atención.

Según datos relevados, en su primera semana de publicación la novela de *Caín* vendió treinta mil ejemplares. Si se presenta este dato es tan sólo para pensar la movilidad y repercusión que tuvo la obra, novela que asumió como reacción violenta por parte de un sector de extrema derecha política. Como escribió Gómez Aguilera: “En 2009, la aparición de *Caín* reavivó la polémica y el desencuentro. En su última *nouvelle*, resucitó la querrela religiosa encausando literariamente su vena antirreligiosa y su ateísmo militante de cara a combatir el yugo de las creencias [...] que, a su juicio, tenían como característica común la violencia y el absurdo sobre el que se sustentan” (2010, p. 132-133). En los años noventa Saramago ya había abordado la cuestión religiosa con *El Evangelio según Jesucristo* (1991), novela que le trajo indignación y rabia ya que el gobierno portugués se había negado, en un principio, a que fuera presentada para el Premio Europa “alegando que no representaba a los portugueses” (ARIAS, 1998, p. 10). Este acontecimiento lo llevó a tomar la decisión de mudarse para Lanzarote<sup>2</sup>, su última morada y refugio junto a su esposa.

Cuando se publicó *Caín*, el propio autor tomó posición y palabra sobre la repercusión que podría ocasionar la obra alegando que:

los católicos no tienen motivos para enojarse con *caín*, porque no tiene nada que ver con ellos. El libro habla del Antiguo Testamento, y me parece que los católicos no leen la Biblia ni el Antiguo Testamento. Tienen el Nuevo Testamento, que es un texto simpático con parábolas bonitas. Creo que *caín* sentará mal a los judíos, porque la Torá es su libro. Me llamarán de nuevo antisemita. No me importa. He escrito el libro que quería y creo que es una buena obra literaria.<sup>3</sup>

Recuperando el pensamiento del Premio Nobel de literatura (1998), está la idea de que él escribía para *desasosegar*<sup>4</sup>, porque había personas o instituciones que no quieren ser desasosegadas. Saramago fiel a sus palabras y pensamientos deja en claro que al abordar estos tópicos religiosos, su problema no es con los creyentes sino con la institución: “A los creyentes los respeto muchísimo, pero por la institución que los representa no tengo ningún respeto. Respeto a la creencia, a la fe, pero a la administración de la creencia, de la fe, no la respeto” (apud AGUILERA, 2010, p. 139-140). El escritor lusitano, en este punto, está consciente de que exista

algo aún mayor y es el “*factor dios*”, “eso sí existe. Es contra el *factor dios* [contra lo] que yo escribí. Contra dios es una guerra que no tiene sentido. Yo no sé dónde está, y no voy a desarrollar una guerra contra un enemigo — suponiendo que sea un enemigo — que no sé dónde hallarlo. Pero el factor dios sí sé dónde está: está aquí [en la cabeza]” (apud AGUILERA, 2010, p. 142-143).

Recordemos que el artículo titulado “El factor dios” salió publicado por primera vez en el diario *El País* de Madrid, una semana después de lo ocurrido el 11 de septiembre de 2001 en la ciudad de Nueva York con el atentado a las Torres Gemelas. En ese texto el Premio Nobel de literatura escribió:

ha sido el “factor dios”, ese que es terriblemente igual en todos los seres humanos donde quiera que estén y sea cual sea la religión que profesen, ese que ha intoxicado el pensamiento y abierto las puertas a las intolerancias más sórdidas, ese que no respeta sino aquello en lo que manda creer, el que después de presumir de haber hecho de la bestia un hombre acabó por hacer del hombre una bestia. [...] desconfíe del “factor dios”. No le faltan enemigos al espíritu humano, mas ese es uno de los más pertinaces y corrosivos. Como ha quedado demostrado y desgraciadamente seguirá demostrándose (SARAMAGO, 2002, p. 66-67).

Lo que deja en claro Saramago aquí es la demostración pura de los usos del poder, alertando a la mirada y al pensamiento para no adormecer la conciencia. No anesthesiarse frente al poder que no tiene límites y que no es comprensible ante la razón. Quizás, es por eso que el narrador en *Caín* dice que “la historia de los hombres es la historia de sus desencuentros con dios, ni él nos entiende a nosotros ni nosotros lo entendemos a él” (2010, p. 98).

En esta ocasión, nos ocuparemos de *Caín*, una obra donde la “*música de la biblia está ahí... donde el perfume bíblico*” se hace presente nuevamente, según comentó la traductora Pilar del Río en la presentación del libro, en la última visita de José a Casa de América en 2009.<sup>5</sup>

El primer disparador del libro al que se le debe prestar atención, además del título, es el epígrafe, porque allí está remitiendo a otro texto, está señalando las grandes orientaciones de lectura de lo que vendrá después. Reza lo siguiente:

“Por la fe Abel ofreció a Dios un sacrificio mejor que el de Caín; por la fe, Dios mismo, al recibir sus dones, lo acreditó como justo; por ella sigue hablando después de muerto”.

Hebreos, 11,4

LIBRO DE LOS DISPARATES

Como puede observarse, el epígrafe remite a un pasaje real de la Biblia y da los elementos para que se lo compruebe: “Hebreos, capítulo 11, versículo 4”, pero lo que sorprende de esto no es ese pasaje, sino el libro que Saramago menciona como fuente de donde fue extraída la cita: “LIBRO DE LOS DISPARATES”. Un nombre ficcional que está escrito en mayúscula sostenida tanto en su versión en portugués como en español, donde se conjuga el humor y la ironía. Aquí está el primer anticipo de lo que vendrá. La dedicatoria de la obra está hecha *A Pilar, como si dijera agua*. Una obra que toma elementos de aquella historia pasada para darle un giro y saldar algunos hechos pendientes. El paraíso, Babel, Sodoma y Gomorra, el monte Sinaí o la ciudad amurallada de Jericó son los lugares en lo que transcurren los episodios y circulan los personajes.

Desde una mirada narratológica se puede decir que la narración no sigue muchas veces el orden cronológico de los hechos, sino que el lector necesita organizar el texto para una mejor comprensión. El narrador juega con el tiempo en el que transcurren los hechos. Presenta algunas anacronías narrativas que tienen que ver con una discordancia en el tiempo de la historia. Saramago al respecto de eso expresó: “Inventé, no el futuro ni el pasado, sino lo que llamo otro presente. De repente, caín se encuentra en otro presente, no importa que sea pasado o futuro. Creo que conseguí conservar el humor en un tema tan complicado. El libro es divertido y profundamente serio”.<sup>6</sup>

En este sentido, el escritor portugués delimitó el camino y las pistas para seguir la trama de la historia sin que se pierda el sentido propuesto. El autor ha venido haciendo algunos señalamientos, el humor y la ironía estarán presentes a lo largo de esas páginas a modo de paliativo ante tanto horror.

En relación al narrador de la historia se deben hacer algunas aclaraciones puntuales que permitan entender la obra y seguir dándole sentido al texto desde el lugar que se merece. Ese “discurso globalizador” en donde todos los elementos se entretejen es el narrador saramaguiano. El “narrador omnisciente” es el autor.<sup>7</sup> No sólo narra lo que desea sino que corrige lo que ha dicho, juega con el lector, le aclara situaciones y lo cuestiona. El narrador de esta historia, en palabras del Premio Nobel, “actúa como intermediario, a veces como un filtro, que está allí para filtrar lo que pueda ser demasiado personal” (apud AGUILERA, 2010, p. 252).

Pues bien, quizás es hora de preguntar ¿quién es caín<sup>8</sup>? y ¿qué tiene para decir? Está claro que para cualquier lector o lectora que se enfrente con este texto tendrá motivos más que suficientes para tomar la palabra y hablar sobre él. Sin embargo, es importante recordar que caín es la persona que nunca tendrá alegría. Él es, dice el narrador, “el que mató a su hermano, caín es el que nació para ver lo inerrable, caín es el que odia a dios” (2010, p. 156). Después de leer esto, no quedan motivos para pensar que caín tenía demasiados impulsos para tomar esta actitud contra “el dueño soberano de todas las cosas” (2010, p. 39). Él ha sido castigado, “andaré errante y perdido por el mundo” (2010, p. 41) con una señal en su frente que le impedirá que nadie pueda hacerle daño; pero esa “marca” que tiene será el peor castigo que podrá imaginar. Esa, es la marca que le permitirá contemplar los horrores del tiempo... de aquel tiempo.

“¿Cómo se puede narrar la violencia, sobre todo cuando alcanza niveles de desmesura y horror que arrasan con todo lo que de humano hay en el hombre?” escribe Lespada (LESPEDA en BASILE, 2015, p. 35). La literatura clásica ha enseñado y demostrado que el horror es algo que no se puede contemplar. El ejemplo más claro y más antiguo de eso está personificado en figura de Medusa y de Medea. “La primera nos recuerda, [escribe Adriana Cavarero] que “el asesinato de la unicidad”, como diría Hannah Arendt, es un crimen ontológico que va mucho más allá de la muerte. La otra nos confirma que tal crimen se consuma en un cuerpo vulnerable. [...] Medea la célebre madre infanticida se limita precisamente a matar al inerte, no lo tortura” (2009, p. 58-61). Por otro lado, si se recuerda la famosa tragedia griega Edipo Rey de Sófocles, allí el personaje de Edipo al enterarse de todo lo que sucedió con su familia y de lo que se vaticinó por medio del Oráculo de Delfos se había cumplido, decide que no merece tener el don de la vista.

Aquel acontecimiento decía:

Entonces ocurrió algo terrible de ver: él le arrancó del vestido los broches de oro con los que ella se adornaba, los levantó y se los clavó en las órbitas de sus propios ojos, gritando que ya no verían las desgracias que él había sufrido y los males que él había causado, sino que estaría en tinieblas por el resto del tiempo para no ver a los que debía y no conocer a quienes sí quisiera. Y mientras lanzaba estos lamentos una y otra vez, se iba golpeando los ojos con los broches (SÓFOCLES, 2009, p. 63).

Y prosigue Edipo, más adelante, respondiéndole al corifeo los argumentos sobre el por qué no merecía ver:

No trates de demostrarme que lo que hice no es lo mejor y deja de darme consejos. Porque, si tuviera vista, no sé con qué ojos hubiera podido mirar a mi padre al llegar al Hades, ni tampoco a mi desdichada madre, pues los crímenes que cometí contra ellos merecen un castigo peor que la horca. Además, ¿podría ser algo deseable para mí contemplar a mis hijos, nacidos como nacieron? Seguro que no, al menos con mis ojos. Y tampoco podría contemplar la ciudad, ni su muralla, ni las sagradas imágenes de los dioses. [...] ¿Podría miraros de frente con mis ojos? De ningún modo. Y si hubiera sido posible cerrar la fuente de audición de mis oídos, no habría dudado en obstruir mi desventurado cuerpo para no ver ni escuchar nada (SÓFOCLES, 2009, p. 65-66).

Edipo deja en claro que no puede contemplar con sus ojos la tragedia ocurrida. En la obra de Saramago, caín estará presente para ajustar cuentas con dios sobre algunos crímenes ocurridos, quizás porque se siente con el derecho a preguntar por esos acontecimientos. El personaje alega que dios tiene “una responsabilidad” en esos hechos fatales y debe dar explicaciones. Saramago inmortaliza a caín a través de la figura de dios para que pueda ver espanto y pedir respuestas ante algunas injusticias que se traducen en horror, horror y más horror. Escribir y mencionar sobre este término implica revisar nuevamente un archivo teórico que dé cuenta de algunas formas de resistencia ante la violencia expuesta. Como argumenta Adriana Cavarero “el horrorismo, aunque con frecuencia tenga que ver con la muerte o, si se quiere, con el asesinato de las víctimas inermes, se caracteriza por una forma particular de violencia que traspasa la muerte misma” (2009, p. 61).

En este punto, caín es la voz de la conciencia, la reflexión y del arrepentimiento: “abel no era ningún cordero, era mi hermano, y yo lo he matado” (SARAMAGO, 2010, p. 44). Y continúa más adelante:

Si el señor, que, según se dice, todo lo sabe y todo lo puede, hubiese hecho desaparecer de allí la quijada del burro, yo no habría matado a abel, y ahora podríamos estar los dos en la puerta de casa viendo caer la lluvia, y abel reconocería que realmente el señor hacía mal no aceptando lo único que yo le podía ofrecer, las simientes y las espigas nacidas de mi afán y

de mi sudor, y él todavía estaría vivo, y seríamos tan amigos como siempre lo fuimos (SARAMAGO, 2010, p. 45).

Está claro que “llorar sobre leche derramada” como argumenta el narrador en la obra, no servía de mucho. Había otro objetivo por cumplir y por hacer. caín revela la imagen de ese dios vengativo e impiadoso. Le quita la máscara y deja al descubierto su rostro real demostrando en algunos momentos de la obra que “el señor no es la persona de la que uno pueda fiarse” (SARAMAGO, 2010, p. 88).

En este sentido, es bueno recordar el episodio de diálogo entre caín y el señor, en el capítulo III, donde dios le dice a caín que harán un pacto de responsabilidad compartida por la muerte de abel. También es importante recordar aquel diálogo entre abraham y caín cuando platican sobre el destino de sodoma y gomorra. abraham le consultó al señor si en aquella ciudad, donde los hombres habían pecado y ofendido a dios, por sodomía serían perdonados, al menos, si hubiera diez personas inocentes, a lo que el todopoderoso respondió que sí, en “atención a esos diez” (SARAMAGO, 2010, p. 103); pero esas palabras no fueron respetadas ni cumplidas por él, porque al parecer no había ningún inocente allí. La primera demostración de su poder fue dejar ciegos a todos los hombres de sodoma, segundo fue hacer caer fuego y azufre sobre esas ciudades destruyendo y aniquilando todo. Como si eso fuera poco, convirtió a la mujer de lot en piedra por haberse dado vuelta y querer mirar las ruinas de aquella ciudad que tuvo que abandonar.

Después de presenciar esto, caín cuestionó:

Tengo un pensamiento que no me deja, Qué pensamiento, preguntó abraham, Pienso que había inocentes en Sodoma y en las otras ciudades que fueron quemadas, Si los hubiera, el señor habría cumplido la promesa que me hizo de salvarles la vida, Los niños, los niños eran inocentes, Dios mío, murmuró abraham, y su voz fue como un gemido, Sí, será tu dios, pero no fue el de ellos (SARAMAGO, 2010, p. 108).

En este punto, es interesante destacar la figura del inerme que tanto le conmueve y lacera al protagonista de la novela. Allí está el punto clave para reflexionar. Adriana Cavarero escribe que:

El inerme es quien no tiene armas y, por lo tanto, no puede ofender, matar, herir. [...] el término tiende a indicar sobre todo a quien, atacado por otro con las armas, no tiene armas para defenderse. Indefenso y bajo el dominio del otro, inerme

es sustancialmente quien se encuentra en una condición de pasividad y sufre una violencia a la que no puede escapar ni responder (2009, p. 59).

En la novela es dios quien dispone y tiene como arma, el poder y la palabra, de hacer lo que desee. Tiene la omnipotencia para crear o destruir a quien se interponga en su camino sin pensar en el desamparo, la vulnerabilidad o fragilidad de aquellas infancias, de aquellas vidas. Retomando las palabras de Cavarero se puede decir que “toda la escena está desequilibrada por una violencia unilateral. No hay ni simetría, ni paridad, ni reciprocidad” (2009, p. 59). Todo el horror está representado allí.

Pero la sed de sangre, del señor de los antepasados, aún no había sido saciada y las páginas de la obra del escritor portugués tienen mucho para narrar y representar; con esto se hace referencia al capítulo XII donde el “dios de israel” dijo:

Tome cada uno una espada, regrese al campamento y vaya de puerta en puerta matando al hermano, al amigo o al vecino. Y así fue como murieron cerca de tres mil hombres. La sangre corría entre las tiendas como una inundación que brotase del interior de la propia tierra, como si ella misma estuviera sangrando, los cuerpos degollados, los vientres abiertos rajados por la mitad yacían por todas partes, los gritos de las mujeres y de los niños eran tales que debían de llegar a la cima del monte sináí, donde el señor se estaría regocijando con su venganza. caín no podía creer lo que estaba viendo con sus ojos. No bastaban sodomía y gomorra arrasadas por el fuego, aquí, en la falda del monte sináí, quedó patente la prueba irrefutable de la profunda maldad del señor, tres mil hombres muertos sólo porque le irritaba la invención de un supuesto rival en figura de becerro, Yo no hice nada más que matar a un hermano y el señor me castigó, quiero ver quién va a castigar ahora al señor por estas muertes (SARAMAGO, 2010, p. 112).

Tal vez sea momento de recuperar el pensamiento de isac, el hijo de abraham, aquel muchachito que no se encuentra ni “se entiende en esa religión” que le fue asignada, cuando se pregunta: “qué señor es ese que ordena a un padre que mate a su propio hijo” (SARAMAGO, 2010, p. 91); es momento de pensar en ese señor o en lo que hacen de él para que “enloquezca a las personas” y expulse al distinto.

Las palabras de Didi- Huberman hacen eco de esto cuando escribe que:

El acto de ver no es el acto de una máquina de percibir lo real en tanto que compuesto por evidencias tautológicas. El acto de dar a ver no es el acto de dar evidencias visibles a unos pares de ojos que se apoderan unilateralmente del “don visual” para satisfacerse unilateralmente con él. Dar a ver es siempre inquietar el ver, en su acto, en su sujeto. Ver es siempre una operación de sujeto, por lo tanto una operación hendida, inquieta, agitada, abierta (1997, p. 47).

En este sentido, se entiende que ver se puede poner en relación con el acto de reparar. Es el hecho de ver, considerar, reconocer, o de poner cuidado al otro en todas sus formas y dimensiones lo que nos habilita al acto seguido de pensar una reparación, sin deliberar ni elegir *entre lo que vemos y lo que nos mira*.

Las palabras del filósofo coreano Byung-Chul Han de su libro *La expulsión de lo distinto* (2019) permiten iluminar algunas reflexiones para entender la violencia de ese poder que funciona a través del miedo. El filósofo plantea que sólo con el miedo “se le abre a la existencia la posibilidad de su poder más propio. [...] con el miedo, la existencia se confronta con lo siniestro” (2019, p. 48). En la novela Dios muestra su poder destructor para aquellos que osen desautorizarlo, se lo presenta como cruel y vengativo.

En la actualidad, el “factor dios” es la gran máquina de muerte que hace uso de poder a través del miedo causando miles de fallecimientos. Pensemos, por ejemplo, el conflicto palestino — israelí, lo cual desata innumerables pasiones que bloquean y paralizan nuestros campos audiovisuales. Para Han “la muerte inscribe en el ente la negatividad del misterio, del abismo, de lo radicalmente distinto” (2019, p. 48-50). Esa negatividad es la que hace dar forma y disposición a esa condición del ser de uno mismo (*mismidad*), sin ésta se promueve una multiplicidad de lo que para él es lo *igual*. En este sentido, el filósofo coreano hace un juego semántico entre dos palabras: lo mismo y lo igual para expresar que un término no es equivalente al otro; “lo igual crece convirtiéndose en una masa amorfa [...] surge como una yuxtaposición indiferente, una masa proliferante de lo indiscernible” (HAN, 2019, p. 11), en cambio *lo mismo*, escribe Miguel Koleff refiriéndose al pensamiento Han —, en un artículo de su libro *La supervivencia de las luciérnagas* (2020) —

exige un nivel de discernimiento más empático; se instala como ruptura con ese pensamiento que niega cualquier otra posibilidad, incluso la de la comprensión más genuina de la

condición humana. En lo mismo hay una corriente de identidad atravesada por la idea de comunión y por eso entre el otro y el yo hay conexiones invisibles que nos recorren como en un espejo. La alteridad para Han siempre faculta lo distinto (2020, p. 51).

A modo de cierre se puede decir que Saramago, a través de la ficción y a través de la figura de caín logró derrumbar el muro de silencio y esa “demolición humana” a la que se expone una persona cuando ha visto a la Gorgona a los ojos. caín, el portavoz del dolor y la indignación, es un “verdadero testigo” porque como escribe Adriana Cavarero “ha probado el núcleo del horror” (2009, p. 64). caín es quien se enfrentó a la Gorgona y volvió al mundo para contarlo. Él es el personaje que le habla al lector para decirle “despierta, reacciona, escucha, mira y desconfía”, el respeto y la solidaridad por el otro es la oposición ante la crueldad. Tal vez como escribió Silvia Anderlini:

Ya no se trata de “justificar a dios” (mucho menos al “factor dios”) sino de recomponer el lenguaje acerca de todas estas cuestiones [...]. El artículo de Saramago se ubica en una línea de respuestas ante el mal que podría caracterizarse como la “impugnación de Dios”, particularmente a causa de su deformación o degeneración en el llamado “factor dios”. Aunque él, desde su actitud de respeto por la humanidad y sus creencias, se limita únicamente a pedirle al lector que desconfíe del “factor dios”, y no necesariamente que deje de creer en Él. Es una forma de “responder” ante el mal que aqueja a la humanidad, esta búsqueda y develamiento de las causas visibles y encubiertas que lo generan, ya que la ausencia de reflexión, de conciencia y de acción, nos convierten en cómplices de tanto sufrimiento (ANDERLINI en KOLEFF y FERRARA, 2007, p. 118).

Byung-Chul Han argumenta que la escucha es anterior al habla y este gesto incita al otro a hablar liberándolo para su alteridad. La escucha como ese medio sanador de vínculos fracturados en lo social que lleva a la conformación de una comunidad. “La escucha [dice Han] tiene una dimensión política. Es una acción, una participación en la existencia de otros, y también en sus sufrimientos. Es lo único que enlaza e intermedia entre hombres para que ellos configuren una comunidad” (2019, p. 120). Crear vínculos con la alteridad significa que se debe reconocer al otro en todas sus

formas y sentidos, haciendo del sufrimiento un medio compartido. En este punto, es importante no despolitizar el sentido político que el término “sufrimiento” merece, ya que éste es condición de sujeción y ligadura con lo distinto. Por eso es fundamental proponer una ética de la escucha para transitar un nuevo tiempo, porque “el tiempo del otro crea una *comunidad*. Por eso es un *tiempo nuevo*” (HAN, 2019, p. 123). La predisposición es fundamental para este acercamiento al otro, aquel o aquella que denominamos como distinto.

### Notas

<sup>1</sup> José Saramago negó, una vez más, la cercanía a dios a pesar de la enfermedad que lo iba acorralando. Fiel a sus palabras y convicciones, al igual que Primo Levi citado en el epígrafe, muestra posicionamiento sobre eso en una entrevista que le realizaron en el diario *El País*, en Madrid, en agosto del 2009: “Tengo asumido que dios no existe, por tanto no tuve que llamarlo en la gravísima situación en que me encontraba. Y si lo llamara, si de pronto él apareciera, ¿qué tendría que decirle o pedirle, que me prolongase la vida?”. Y continúa Saramago: “Moriremos cuando tengamos que morir. A mí me salvaron los médicos, me salvó Pilar, me salvó el excelente corazón que tengo, a pesar de la edad. Lo demás es literatura, y de la peor”. Disponible en: *Saramago carga contra Dios y salva a Caín*. Disponible en: [https://elpais.com/cultura/2009/08/27/actualidad/1251324004\\_850215.html](https://elpais.com/cultura/2009/08/27/actualidad/1251324004_850215.html)

<sup>2</sup> “[...] llegamos aquí [Lanzarote] por la triste circunstancia de una censura que sufrí del gobierno portugués en 1992. Mi novela *El Evangelio según Jesucristo* había sido elegida para representar a Portugal en el premio literario europeo. No importa si hubiera ganado o no, pero, a raíz de una acción manipuladora del alguna persona de la cultura (aquí Saramago no especifica de quién se trata, pero está aludiendo al subsecretario de cultura Sousa Lara que había justificado que su obra era ‘profundamente polémica’, en MARQUES LOPES, 2010 c, p. 126), el gobierno dijo que la novela no podía representar al país porque ofendía las creencias del pueblo portugués, cuya creencia universal, según parece es el catolicismo. [...] En febrero del ’93 nos instalamos, cuando la casa aún no se había terminado -estaban los carpinteros, no había luz ni agua” (HALPERÍN, 2002, p. 41-42).

<sup>3</sup> Entrevista a José Saramago en el diario *El País*: “La muerte es la inventora de Dios”. Este artículo apareció en la edición impresa del sábado, 17 de octubre de 2009. Disponible en: [https://elpais.com/diario/2009/10/17/babelia/1255738349\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2009/10/17/babelia/1255738349_850215.html)

<sup>4</sup> “Yo vivo desasosegado, escribo para desasosegar.” En: *La Revista de El Mundo*, Madrid, 25 de enero de 1998.

<sup>5</sup> Entrevista recuperada por el archivo de *Casa de América* en la presentación de *Caín* el día 02 de noviembre del año 2009. Disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=CB7c37deigA>

<sup>6</sup> Entrevista a José Saramago: “La muerte es la inventora de Dios”. En *El País*, Bebelia. Disponible en:  
[https://elpais.com/diario/2009/10/17/babelia/1255738349\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2009/10/17/babelia/1255738349_850215.html)

<sup>7</sup> Ver conferencia pronunciada por José Saramago el 18 de marzo de 1998, en México, en el Colegio Nacional, sobre La nueva geografía de la novela, organizada por Carlos Fuentes. En: SARAMAGO, José. (2018). *El cuaderno del año del Nobel* p. 68; 235.

<sup>8</sup> De ahora en adelante colocaré los nombres en minúscula de los personajes y ciudades que aparecen en la novela, tal como Saramago los utilizó en su propuesta consciente en democratizar y valorizar la naturaleza discursiva del lenguaje y las formas de poder que en ella opera.

### Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio. *Lo que resta de Auschwitz: el archivo y el testimonio*. Buenos Aires: Ed. Adriana Hidalgo editora, 2017.
- AGUILERA, Fernando Gómez (Ed.). *José Saramago en sus palabras*. Buenos Aires: Alfaguara, 2010.
- BASILE, Teresa. (Coord.) *Literatura y violencia en la narrativa latinoamericana reciente*. Buenos Aires: Universidad Nacional de La Plata, 2015.
- CAVARERO, Adriana. *Horrorismo: Nombrando la violencia contemporánea*. Traducción Salvador Agra. Rubí (Barcelona): Antropos Editorial; Mexico: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa. Div. Ciencias Sociales y Humanidades, 2009.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 1997.
- HALPERÍN, Jorge. *Saramago: “Soy un comunista hormonal”*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2002.
- HAN, Byung-Chul. *La expulsión de lo distinto*. Buenos Aires: Herder, 2019.
- KOLEFF, Miguel. *La supervivencia de las luciérnagas y otros ensayos de literaturas lusófonas*. Córdoba: Ferreyra Editor, 2020.
- KOLEFF, Miguel; FERRARA, M. Victoria. (Ed.) *III Apuntes Saramaguianos*. José Saramago y el siglo XXI. Córdoba: EDUCC, 2007. Colección De Puño y Letra.
- LEVI, Primo. *Los hundidos y los salvados*. Barcelona: El Aleph Editores, 2002.
- MARQUES LOPES, João. *Saramago. Biografía*. São Paulo: LeYa, 2010.
- SARAMAGO, José. “El mundo después del 11 de septiembre de 2001”. Artículo “El factor Dios”. Barcelona: Península, 2002.
- SARAMAGO, José. *Caín*. Buenos Aires: Alfaguara, 2010.
- SARAMAGO, José. *El cuaderno del año del Nobel*. Buenos Aires: Alfaguara, 2018.
- SÓFOCLES. *Edipo Rey/ Antígona*. Buenos Aires: La estación, 2009.

# TRILHOS DA LIBERDADE: DIÁLOGO FILOSÓFICO COM PLATÃO E BYUNG-CHUL HAN (*A CAVERNA*, DE JOSÉ SARAMAGO)

MARIA ALCINA CARMO DIAS

A nossa grande tarefa está em conseguirmo-nos tornar mais humanos.

José Saramago

## **1 Alegoria para mostrar as sombras do mundo. Diálogo com Platão**

Conjugam-se neste artigo a Literatura e a Filosofia, dois universos ancorados em linguagens díspares, mas ambos vislumbram no seu horizonte o escopo interminável de doar compreensão sobre o homem e o seu lugar no mundo. Enlace que Saramago espraçou nos seus romances, como o próprio referiu em diálogo com Carlos Reis: “Acho que talvez haja uma metafísica nos meus romances. (...) Provavelmente eu não sou um romancista; provavelmente eu sou um ensaísta que precisa escrever romances porque não sabe escrever ensaios.” (2015, p. 48). O entrelaçar do romance com laivos do pensamento filosófico vinca a escrita do autor. É do Homem e do seu viver que aqui me ocupo, dando continuidade à preocupação maior do escritor, porque o agora que nos é dado a torna premente e sobre ela importa refletir, imbuído este presente na lógica do lucro, num consumismo que forja necessidades e gostos, rouba espaço à diferença, alimenta desigualdades,

REVISTA DE ESTUDOS SARAMAGUIANOS  
n.14, agosto, 2021 • ISSN 2359 3679

cerceia a liberdade, “mas as pessoas nem sempre estão atentas aos sinais.” (SARAMAGO, 2010, p. 200).

Nesta obra que aqui se traz, alegoria da sociedade pós-industrial, a pergunta é funda, porque escava o sentido que queremos dar à nossa vida, ao tempo que nela cabe, à liberdade de que queremos ou não dar vitalidade, e nos interpela sobre a verdade e o poder. Parafraseando Eduardo Lourenço, “As grandes obras interrogam. (...) As obras interrogam ou são interpeladas segundo o grau de realidade que manifestam.” (LOURENÇO, 2017, p.33)

O livro *A caverna* (2000) é a que aqui se aborda em primeira instância, no diálogo estreito com os textos do filósofo coreano contemporâneo Byung-Chul Han e o filósofo grego Platão (427- 347 a.C.), este último na sua incontornável alegoria da caverna, texto de *A República* e ao qual Saramago foi buscar o título. Fazendo parte do conjunto de obras inseridas naquilo a que o escritor denominou a “fase da pedra” numa conferência proferida em Turim em maio de 1998, esta que já não é o esculpir literário daquilo que é exterior, como a referência a contextos sociais e históricos específicos e sim entrar no âmago daquilo que nos é humanamente universal, “escavação no existencial da alma humana” (PICCHIO, 1999, p. 13-19).

O romance, com *Ensaio sobre a cegueira* (1995) e *Todos os nomes* (1997), completa uma trilogia de onde interpreta a realidade, analisa o que se vê para além das aparências, forja um sentido mais humano, arrancando do silêncio as palavras passíveis de um outro entendimento e nos lançando numa putativa comunhão na conquista da liberdade mergulhada numa responsabilidade ética maior. Diversificada que é a ficção saramaguiana, ela representa, contudo, um universo de coerência motivacional: a do homem e das questões éticas que enformam o seu agir, onde a alegoria, que se faz acompanhar da ironia, constituem o meio para as colocar abraçado pelo autor (cf. FEIJÓ, 2020, p.320-323).

Denominador comum é também um estilo narrativo eivado de oralidade, com pouca sofisticação de pontuação, a meu ver um marco de sedução para o leitor, um autor que como narrador quer ser entendido: “um livro é, acima de tudo, a expressão de uma parcela identificada da humanidade: o seu autor. (...) O autor está todo no livro todo, o autor é todo o livro, mesmo quando o livro não consiga ser todo o autor.” (SARAMAGO, 1997, p. 40-41).

Por que a alegoria como recurso narrativo, e a dimensão ética que encarna? O que se reitera do filósofo grego do século IV a. C no escritor do século XX, envolvido desde sempre com aqueles que habitam as franjas, o esquecimento da sociedade, e do silêncio do seu não-poder que procurou dar testemunho?

Etimologicamente, o grego *allegoría* significa “dizer o outro”, “dizer alguma coisa diferente do sentido literal; a alegoria “mostra”, mais do que explica, e nesse sentido aufere de um contributo didático, porque dando a uma tese abstrata uma

representação concreta por imagens, é facilmente compreensível. Nos autores de que me ocupo, eivada de pendor moral, mostra uma dimensão do viver dos homens, para desenhar um outro possível para esse viver. Platão escreveu *A República*, de onde se recorta a Alegoria da Caverna, norteador por algumas questões, entre elas, o que tornaria possível uma sociedade justa, da qual não deveria ser escamoteada a educação. Volvidos tantos anos, ainda não conseguimos diluir esta questão, inacabados que somos como obreiros de um mundo melhor.

A célebre Alegoria da Caverna, livro VII, liga-se estreitamente ao símbolo da Linha, com que termina o livro anterior, na qual se delimita a antinomia entre “doxa” (opinião) e “episteme” (saber) que ganhará contornos mais nítidos, com consequências para o viver e sobretudo para a liberdade no texto aqui em questão. (PLATÃO, 1949, 514a-518b). Começa assim:

Suponhamos uns homens numa habitação subterrânea em forma de caverna, com uma entrada aberta para a luz, que se estende ao longo de todo o comprimento dessa gruta. Estão lá dentro desde a infância, algemados de pernas e pescoços, de tal maneira que só lhes é dado permanecer no mesmo lugar e olhar em frente; são incapazes de voltar a cabeça, por causa dos grilhões; serve-lhes de iluminação um fogo que se queima ao longe, numa eminência, por detrás deles; entre a fogueira e os prisioneiros há um caminho ascendente, ao longo do qual se construiu um pequeno muro, no género dos tapumes que os homens dos “robertos” colocam diante do público, para mostrarem as suas habilidades por cima deles.

— Estou a ver — disse ele.

— Visiona também ao longo deste muro, homens que transportam toda a espécie de objectos, que o ultrapassam: estatuetas de homens e animais, de pedra e de madeira, de toda a espécie de labor; como é natural, dos que os transportam, uns falam, outros seguem calados.

— Estranho quadro e estranhos prisioneiros são esses de que tu falas — observou ele.

— Semelhantes a nós. (PLATÃO, 1949, 514a-515a)

Longa é a citação, mas neste trecho reside, a meu ver, o amago do enlace entre Platão e Saramago. Perfilam-se perguntas: o que permite que este texto lavrado há miríades de anos tenha perpassado as muralhas do tempo e tenha inspirado o escritor contemporâneo e não só? “São semelhantes a nós”, escreve um e o outro, no ontem e no agora. Em ambos se descortina o escopo de nos levar à consciência do modo como habitamos o mundo, à reflexão sobre o modo como vivemos, quem somos, o que fazemos com a liberdade, pois “uma vida sem este exame não é digna de ser vivida” (PLATÃO, 1984, p. 38).

A caverna representa aqui obscuridade, o afastamento da realidade que só fora dela se encontra. Os que a habitam são homens amarrados nos pés e nas cabeças — o retrato da condição humana. Amarrados nos pés e a precária ou ausente ousadia na demanda de um outro rumo; gente que não caminha e são todos iguais. A imobilidade dos pés será porventura consequência das suas cabeças amarradas: não questionam o que está à sua volta, nem quem são, não sabem o que os aprisiona. Os homens, sendo racionais, usam mal a razão, ou até nem sempre a usam. Este torpor mental leva-os a confundir as sombras projetadas na parede: a aparência confunde-se com a realidade — “pessoas nessas condições não pensavam que a realidade fosse senão a sombra dos objectos” (PLATÃO, 1949, 515c); a verdade não mora aqui, mas a “doxa” e a degradação da “polis” colhe alimento e persiste.

Mas este viver feito de sombras não é uma fatalidade e muito menos inevitável; um prisioneiro soltar-se-á. Na posse da liberdade que chamou a si, subirá morosamente e com esforço o caminho que o conduzirá ao exterior da caverna, onde a luz da razão que ao saber conduz e ao bem, lhe fará conhecer a realidade e a verdade que a acompanha. Este homem liberto voltará ao interior da caverna, pois aquele que está na posse de um saber é alguém comprometido com os demais e o mundo, mas a multidão ignara não o acolherá, propensa a permanecer na mundividência em que se modelou.

Deixo agora a caverna de Platão e acerco-me da caverna de Saramago. Aqui se traz a didática da alegoria importada de Platão para através dela se pensar sobre o modo de viver e o homem do nosso tempo, pautado por um progresso lido à luz do desenvolvimento tecnológico, à lógica de mercado, ao consumo que o define. A personagem que encarna a reflexão sobre este capitalismo global e o desafia é Cipriano Algor, “homem grande, de cabelos brancos e rosto castigado” (KOLEFF, 2020). Tal como em relação a esta personagem e às outras, desta e doutras obras, Saramago é parco na caracterização física. A densidade que adquire é traçada pelos seus gestos, pelas suas palavras e até pelos seus silêncios pois “cada pessoa é um silêncio, isso sim, um silêncio, cada um com o seu silêncio, cada uma com o silêncio que é.” (SARAMAGO, 2000, p. 190). Em torno dele se perfilam a filha Marta, o genro Marçal Grilo, Isaura Madruga, com quem viverá uma história de amor, sempre

presente nos romances saramaguianos, e o cão Achado, também eles consabidamente personagens incontornáveis, quiçá representativos de um humanismo de que os homens vão carecendo, e recorrentes na obra do escritor (REIS, 2021). A alegoria é aqui vertida na cintura industrial que é a cidade, e o Centro que alberga. Os centros comerciais são hoje parte integrante do roteiro de todas as cidades, subsumindo o pequeno e específico comércio local, e verdadeiras catedrais de consumo. Este de que aqui se fala, é uma cidade dentro da cidade, aliás como todos os outros, um império comercial para traduzir desenvolvimento.

O Centro, como anteriormente se referiu, é o epicentro desta alegoria. Possui casas de traçado uniforme, sem identidade e janelas que não se abrem, onde os seus funcionários devem viver; será para uma delas que Marçal irá com a família, após ser promovido: viver no Centro é tradução de subida na vida, por melhores condições materiais, por segurança, o que exerce sedução. Satisfaz todas as necessidades do viver, sobretudo aquelas que vão sendo criadas e julgadas imprescindíveis, uma oferta de produtos comerciais padronizados, que obedecem ao consumo estatisticamente determinado por uma maioria de consumidores e onde o diferente não tem lugar. Será por isso que a loiça artesanal, e mais tarde os bonecos de barro do oleiro Algor serão rejeitados, e o deixam sem trabalho para sustentar a vida. Como eles, outros mais estarão disseminados por esse mundo fora, despojados dos meios para singrar neste modelo económico, que os lança para as franjas da sociedade, e torna os demais cada vez mais iguais, cada vez mais consumidores.

Cipriano, irá, com as suas cicatrizes interiores, morar com a filha; momentos há em que a liberdade nos abandona, ou nos sentimos impotentes para a manter. Um dia, atrevidamente, descera ao subterrâneo do Centro, e aqui se situa o epicentro alegórico. O que Cipriano encontra na escuridão são seis pessoas mortas, homens e mulheres, sentados em bancos e amarrados, a olhar em frente e uma fogueira extinta. Entende que não é ali o seu lugar, entende que deve ter força para rejeitar uma vida sem vida, e vai-se embora. Escreve o autor:

Essas pessoas somos nós, disse Cipriano Algor, Que quer dizer, Que somos nós, eu, tu, o Marçal, o Centro todo, provavelmente o mundo todo, (...) Vocês decidirão a vossa vida, eu vou-me embora. (...) Por eles não serem mais do que simples pessoas mortas é que não quero continuar a viver aqui, (SARAMAGO, 2000, p. 334-337).

De algum modo, o escritor traz ainda que noutra registo, a metáfora da cegueira que toma no magistral romance *Ensaio sobre a cegueira*. Aqui, em traços

amargos, se desenham os homens como “cegos que veem”: aquela surge ligada à razão que não “ver” o outro, que desumaniza, abrindo por isso infinitos caminhos para o mal; uma desrazão que se denuncia e a que se lança um apelo: “Se não formos capazes de viver humanamente como pessoas, ao menos façamos tudo para não viver inteiramente como animais”. (SARAMAGO, 1995, p. 119). Na *Caverna*, é a cegueira perante certas evidências, sinais que se não veem, porque o pensamento é precário e torna o homem prisioneiro de uma aparência que toma por real e por verdade.

O gesto de pensar significa sempre um certo distanciamento em relação ao mundo das aparências, do comum. O que fazemos com a liberdade? O que aceitamos? O que é a vida boa? O mundo que Cipriano questiona e rejeita, continua a ser objeto de análise, agora fazendo-nos acompanhar de Byung-Chul Han, filósofo cujo pensamento colocamos ao lado de José Saramago.

## **2 Habitar o tempo**

Escreve Saramago logo nas primeiras páginas do romance:

Marçal Gacho afastou discretamente a manga esquerda do casaco para olhar o relógio (...) O sogro deu pelo gesto, mas deixou-se ficar calado, este seu genro é um moço simpático, sem dúvida, mas é nervoso, da raça dos desassossegados de nascença, sempre inquieto com a passagem do tempo, mesmo se o tem de sobra, caso em que nunca parece saber o que lhe há -de pôr dentro, dentro do tempo, entenda- se (SARAMAGO, 2000, p. 13).

Desliza a vida humana no fluir inexorável do tempo, sempre presente nas suas configurações, nas narrativas e nas ficções, sem que todavia saibamos explicá-lo, como afirmou Santo Agostinho no livro XI das *Confissões*, o primeiro a encetar uma reflexão filosófica sobre o tempo. Não pretendemos aqui dar contributos para minimizar essa dificuldade, tão pouco terá sido essa uma das questões do escritor, mais norteados para subverter a concepção da História, como sublinharam, entre outros, os académicos Ana Paula Arnaut e Carlos Reis. O escopo é pensar, esta época nossa, no amparo de Saramago e Chul Han, como dimensionamos o tempo que escorre, e nele alimentamos ou não um bem que também é a liberdade individual e coletiva. Escreve o filósofo coreano:

Já não há diques que regulem, articulem ou deem ritmo ao fluxo do tempo, que possam detê-lo ou guiá-lo, sustentando-o, no tão belo duplo sentido da palavra. Quando o tempo perde o ritmo, quando flui no aberto sem se deter sem rumo algum, desaparece também qualquer tempo apropriado ou bom (...) A época da pressa não tem tempo para aprofundar a percepção (HAN, 2016, p. 14-62)

Marçal Gacho não sabe o que há-de pôr dentro do tempo. Não o saberão outros mais. A aceleração contemporânea pautada na contínua ocupação escamoteia a disponibilidade para pôr um sentido dentro do tempo e nisso esmorece o olhar detido sobre nós, sobre o outro, sobre o que nos cerca. Por entre agitação e a pressa, cerceia o pensamento, e na distraída convivência se vai esbatendo o sentido dos valores que iluminam o humanismo, a finitude da existência, pois: “não há grande diferença entre as coisas e as pessoas, têm a sua vida, duram um tempo, e em pouco acabam, como tudo no mundo.” (SARAMAGO, 1995, p. 62). Não somos imortais, há um fio de tempo que nos cabe, onde fazemos ou não a nossa inscrição para nós mesmos, e para o que de nós há-de ficar como parcela nesse coletivo que fazemos e paralelamente nos faz.

É da conjunção entre continuidade temporal e intervenção do homem como obreiro do seu destino que Saramago esboça a alteridade traçada na personagem de Cipriano Algor. A relação com o trabalho é um dos pilares, traduzida por ele e pelo jovem genro Marçal Gacho. Este recebe a moldura onde tantos cenários contemporâneos de viver cabem: o tempo é quase totalmente absorvido pelo trabalho (Marçal vem a casa de quinze em quinze dias, cumpre zelosamente todos os preceitos, tudo fará para ser promovido), sendo este o palco não onde o homem se realiza humanamente, mas onde se aliena. O tempo já não é prioritariamente um tempo vivido, mas um tempo preenchido, que exerce um poder sem rosto e sem contornos, que corrói a própria consciência que acerca dele se possa ter. Esta absorção consentida, que se faz acompanhar numa aceleração quotidiana, em parte entendida como inevitável numa lógica do 'ter', mina paulatinamente o exercício da cidadania ativa, encolhe a dimensão da liberdade.

Byung Chul-Han partilha a visão desencantada e lê nesta época de hiperatividade sinais de retrocesso. Escreve: “A sociedade do século XXI já não é uma sociedade disciplinar, mas sim, uma sociedade de produção. (...) O sujeito sem consciência social parece ser caracterizado pela sua vontade de maximizar a produção”. E ainda: “A técnica de gestão do tempo e da atenção associada ao multifuncionalismo (multitasking) não representa qualquer progresso civilizacional” (HAN, 2014, p. 19-25). Escritor e filósofo parecem convergir num

alerta para uma perda da vivencialidade subjetiva do tempo, diríamos, para o seu esvaziamento na continuada aceleração comandada pela matriz da vincada produtividade das sociedades neoliberais, que absorve o sentido de vida realizada. É um tempo sem descontinuidades, sem pausas, sem narrativa, cerceador do encontro do homem consigo mesmo, com os outros, com o mundo que importa olhar, pensar e habitar humanamente, “porque os dias são todos iguais, as horas é que não”, escreve Saramago. A falta de tempo que amiúde acompanha desabafos quotidianos, não recairá na sua escassez, mas na ausência de um “tempo nosso”. O sentido que aquelas possam ter, ou a ausência dele, depende de nós. Também aqui mora a liberdade.

### **3 O viver urdido na aparência**

*A Caverna*, enquanto alegoria, tem em meu entender, outro aspeto comum ao filósofo grego e ao escritor português: são alegorias civilizacionais, que de um tempo contemporâneo lançam perguntas, quiçá inquietações e conflitos para o tempo por vir. No ontem e no hoje, homens amarrados, por razões díspares (Platão por ausência de conhecimento; Saramago pelo modo de produção alienante do capitalismo), mas ainda assim amarrados, na leviana confusão entre aparência e realidade. O que na sombra da existência nos aprisiona e se pode perpetuar? De que mundo somos e seremos obreiros? Há que quedarmo-nos para a tarefa do pensar, erodir a postura de homens e mulheres distraídos, absorvidos a produzir e a consumir, porque temos importância no rumo das nossas vidas e no da sociedade — somos cidadãos —, porque é aí que a liberdade e a responsabilidade ética se traduzem e ganham sentido. É para o que aponta Saramago, e com ele Byung-Chul Han.

O sentido do trabalho, a produção de riqueza e as relações de poder que forja, bem como as configurações de sociedade, de vida e de homem, são temas entrelaçados sobre os quais *A caverna* permite pensar. A meu ver, um dos aspetos nevrálgicos da narrativa, e concomitantemente pano de fundo a partir do qual de analisa a liberdade, no que a sua concretização tem de difícil mas também de desafiador, de inconformismo, assunto que também me traz a este ensaio. Para lá me dirijo, nessa demanda interrogativa de José Saramago e que de algum modo é também nossa.

Cipriano Algor, Marçal e o Centro são o eixo em que na narrativa se descortina o assunto atrás referido. Algor é a personagem com maior espessura social e psicológica deste romance. É um homem confrontado com os seus afetos, o seu envelhecimento em paralelo com as metamorfoses da sociedade. Oleiro desde sempre, via modelagem das loiças de barro, não apenas o trabalho que lhe permitia

a subsistência, como parte da configuração da sua identidade e do sentido da vida. O que bem sabia fazer, era também aquilo que era, e tudo isso lhe vinha de um tempo recuado e longo, um labor abraçado pelo avô e que depois o pai aperfeiçoara. Circunspecto, reservado e meditativo, será surpreendido pela recusa algo súbita das suas loiças pelo diretor comercial do Centro, que apegado ao conceito de utilidade emparelhado ao do lucro imediato, lhe cessa a compra, e lhe impõe sem demora, a retirada da que permanecia em stock no armazém, e que sepultará num enorme cova que a terra abriu a caminho de casa. Ciprino Algor é agora um homem vergado por um poder cujos contornos desconhece. Lemos:

Cipriano Algor sentou-se num velho banco de pedra que o avô colocara ao adro do forno, apoiou os cotovelos nos joelhos, o queixo nas mãos juntas e abertas, não olhava a casa nem a olaria, nem os campos que se estendiam para lá da estrada, nem os telhados da aldeia à sua direita, olhava só o chão semeado de minúsculos fragmentos de barro cozido. (...) Não tinha pensamentos nem sensações, era apenas o maior daqueles pedacinhos de barro, um torrãozito seco que uma leve pressão dos dedos bastaria para desfarelar. (SARAMAGO, 2000, p. 127).

A liberdade caminha ao lado de uma certa inconformidade. Este homem em fase madura da vida, onde o futuro é bem mais minguado do que o passado, pois o tempo não espera, agarrará na sua vontade corajosa e persistente, na sua esperança, nos seus valores, que com tudo isso a liberdade se faz, e fará a derradeira tentativa: com o auxílio amoroso e sagaz da filha fará pela primeira vez, bonecos de barro que testemunham profissões que o devir do tempo retirou de cena, em regime experimental acordado com o Centro. Mas estas figuras peculiares e patúscas, testemunho de uma memória e de um viver, não farão caminho; furtam-se aos padrões de gosto e de utilidade de uma maioria uniforme. Escreve Arnaut que

as personagens de *A Caverna* protagonizam, no seu trânsito por um universo onde as réplicas e as aparências parecem começar a substituir o real e a provocar a morte dos valores tradicionais (como a olaria e o trabalho de oleiro), assim permitindo a emergência de outros valores e de novos sentimentos. (ARNAUT, 2008, p. 47).

Cipriano Algor, não ficará apenas sem trabalho, e com isso sem meios de subsistência que lhe permitam a independência que alimenta a dignidade; fica sem lugar, porque também ele, como os seus bonecos de barro, já não tem utilidade. O que lhe fica? “Cipriano Algor fechou os olhos para convocar o sono, mas a vontade deles foi outra. Não há nada mais triste, mais miseravelmente triste do que um velho a chorar” (SARAMAGO, 2000, p. 288).

Um homem é também a sua circunstância, como disse um dia Ortega Y Gasset. É a partir dela que pensa e age, se ergue a liberdade no que ela tem de reinvenção de caminhos, mas também de muros inamovíveis. Cipriano Algor representa aqui todos aqueles que não são assimiláveis pela lógica do mercado e da tecnologia, e são lançados para as bordas da sociedade: não têm serventia no novo conceito de utilidade. Subtil, mas persistente, aquela alberga uma nova forma de exclusão dificilmente ultrapassável por aqueles que nela são apanhados.

É esse reconhecimento amargo que tolhe Cipriano, e que o cão Achado sente e ampara. Uma vez mais, neste romance o cão possui um humanismo que vai sendo subalterno; uma denúncia que por esta via se faz. A personagem que Cipriano Algor encarna, lança perguntas aos sinais dos tempos, entre elas, a da relação entre o indivíduo e o coletivo: que lugar para o diferente, numa sociedade que se quer para todos? Até onde vai a justiça social para aqueles que o sistema não integra? Diz Saramago: “Mas as oportunidades e as situações é que fazem e desfazem os homens.” E acrescenta “que talvez a fraqueza em momentos de cada um de nós não seja irremediável. A vida está aí à nossa espera, quem sabe se para tirar a prova real de que valem.” (SARAMAGO, 2018, p. 157). Voltarei a Cipriano Algor.

Marçal Gacho, genro de Cipriano, é moço simpático de contidos gestos. Carece do perfil meditativo e interrogativo com que é desenhado o sogro. À semelhança das outras personagens saramaguianas, pouco ou nada sabemos dos seus traços físicos, pois o que é relevante são as ideias, os valores, os contextos de vida que protagonizam, e nisso deixam dúvidas e perguntas. Trabalha com afinco no Centro, é obediente e zeloso, almeja uma promoção que o obrigará a ele e à família ir viver para lá. Cipriano e Marçal não representam apenas dois homens em etapas da vida diferentes, enquanto personagens vão mais longe do que isso: testemunham concepções de vida, trabalho, sociedades díspares: a de Cipriano que definha, a de Marçal que emerge e se expande. Esta, que largamente tem ocupado a reflexão e a escrita de Chul Han, é a “sociedade do cansaço” e da “transparência”, para tomar de empréstimo dois dos seus títulos. Uma sociedade que nivela os homens, tornando-os elementos funcionais de um sistema, que tudo pretende transformar em mercadoria numa primordial lógica do lucro. O mercado é um poder quase onnipotente e oculto, o útil, o princípio dominante. Marçal Gacho regressa aos braços da mulher apenas ao fim de semana, como foi dito, uma larga fatia da sua vida

é preenchida no Centro executando funções e obedecendo; tendo medo de não ser promovido, como muitos, e ainda como tantos outros, de perder o emprego. É uma cultura do medo, sorrateira, mas que vai grassando. “O sujeito da performance neoliberal é um servo absoluto, na medida em que, não tendo um amo, se explora a si mesmo voluntariamente.” (HAN, 2020, p. 51).

A leitura que aqui faço é a de que ambos, escritor e filósofo, se conjugam no alerta para o esvaziamento do sentido do trabalho e do seu elo com a vida significativa. É o trabalho alienado que vai galgando extensão, não no sentido empregue por Karl Marx, mas no sentido em que o sujeito não o traduz essencialmente como realização pessoal, alimento da liberdade e contributo para o equilíbrio da sociedade, ao invés, esgota-se numa ânsia de eficácia produtividade e consumo. Por escolha individual, se vai cerceando paulatinamente a dimensão construtiva da liberdade, da vivência do tempo e da vida. Gente cansada, sempre a fazer coisas, que não abrem para si próprios a dimensão do sentido de como vivem, do que são, para onde querem ir. Um indivíduo que a si mesmo se explora, diz-nos Han. O que move Marçal Gacho, no qual se não descortina nenhum peculiar entusiasmo pessoal em ser guarda residente, mas essencialmente o firme propósito de cumprir? “É melhor para nós, teremos mais comodidades, melhores condições de vida”. (SARAMAGO, 2000, p. 17). São pois outros valores que se perfilam na hierarquia: condições materiais- ter, segurança, em detrimento da liberdade que se aceita ver diminuída. Pergunta-se: o que torna melhor o homem e o mundo?

O Centro é porventura o testemunho mais contundente da alegoria da caverna, da aparência confundida com a realidade. Nele se manifesta a vida transformada pela tecnologia, os interstícios do poder económico. É nele que descortino de modo acutilante a convergência do pensamento do escritor com o dos filósofos Platão e Han no que diz respeito à configuração da vida e como nela os homens inscrevem o sentido da liberdade. O significado da “aparência” desenha-se nesta dimensão. Aquele espaço imenso, fechado, onde as janelas cerradas vedam o contacto com a realidade exterior, iluminado por luz artificial, qual fogueira na caverna platónica, as lojas de produtos, todas diferentes, mas afinal todas iguais na formatação do gosto.

Os bonecos de barro de Cipriano trazendo a memória de profissões que a massificação obliterou foram rejeitados, já que arredados estavam da aprovação da maioria (o número conta) alicerçada nos critérios inflexíveis do mercado. Lemos:

“ouvir um subchefe de departamento explicar o que é o valor de troca e valor de uso, possivelmente o segredo da abelha reside em criar e impulsionar no cliente estímulos e sugestões suficientes para que os valores de uso se elevem

progressivamente na sua estimação, passo a que se seguirá em pouco tempo a subida dos valores de troca, imposta pela argúcia do produtor a um comprador a quem foram retiradas pouco a pouco, subtilmente, as defesas interiores resultantes da consciência da sua própria personalidade, aquelas que antes, se alguma existiu um antes intacto, lhe proporcionaram embora precariamente, uma certa possibilidade de resistência e autodomínio.” (SARAMAGO, 2000, p. 240).

Sob o espectro do mandamento da produtividade e lucro a qualquer preço, e ainda que se verifique um acréscimo da melhoria das condições materiais de vida para muitos, mas não para todos, sublinhamos, o espaço que fica reservado para a diferença, para a liberdade individual, para a cultura, quiçá, para a consciência social é minguado. É preciso notá-lo, para que possamos reparar: “Nunca é demasiado tarde para emendar um erro, mesmo quando as consequências já não têm remédio” (SARAMAGO, 2000, p. 344).

Estamos a caminhar a passos largos para um outro paradigma, para uma mudança civilizacional. Todavia, Byung-Chul Han afirma que não caminhamos para um avanço civilizacional. O indivíduo de hoje está enredado nas teias de um poder cada vez mais complexo, subtil, sedutor, que operando através da razão, faz coincidir liberdade e sujeição. Produtores e consumidores, envoltos em retóricas, avalanche de informação mormente assimilada mas não pensada, elementos de uma cultura da imagem que alimenta convívio com um tempo acelerado, somos cada vez mais iguais uns aos outros no viver, no sentir e no pensar, sem que a pergunta sobre o alcance da nossa liberdade possa irromper na espuma dos dias. Mais sério ainda será a crença de que a vida e o mundo pouco podem acolher a nossa intervenção. Escreve o filósofo:

O poder não opera aqui de modo imprevisível ou irregular nem de modo eruptivo, como o poder da espada, mas antes de maneira contínua, configurando uma continuidade de ideias e de noções, que atravessa a sociedade. (...) O poder opera sobre o esplendor do que está cheio de sentido. (HAN, 2017, p. 47).

Cipriano Algor acabará por abandonar a vida no centro. A vida não ganha alma com inevitáveis, mas com alguma ousadia e a recusa de verdades que inventaram para nós. Não tem trabalho. Tem consigo a soma dos anos, as mãos que lidaram com o barro e a persistência, o amor por Isaura Madruga que o receberá nos seus braços e o acompanhará nos sonhos e nos desafios. O amor sempre estará ao

lado da verdade e da liberdade. Pouco depois, Marçal Gacho seguirá os passos do sogro; para trás ficará a segurança de uma vida no centro, e com Marta, grávida, procurará uma vida que lhes devolva o sentido. Gente que não desiste da liberdade, acredita, arrisca... O mundo poderá ser um lugar melhor. Afinal os homens sempre serão o reduto de todas as crenças, de toda a esperança, de todas as utopias. “É sempre boa a liberdade, mesmo quando vamos para o desconhecido”. (SARAMAGO, 2010, p. 326).

## Referências

- ARNAUT, Ana Paula. *José Saramago*. Lisboa: Edições 70, 2008.
- FEIJÓ, António; FIGUEIREDO, João R.; TAMEN, Miguel (eds.). José Saramago. In: *O Cânone*. Lisboa: Tinta da China, 2020.
- HAN, Byung-Chul. *A Sociedade do Cansaço*. Trad. Gilda Lopes Encarnação. Lisboa: Relógio d'Água, 2014.
- HAN, Byung-Chul. *O Aroma do Tempo. Um Ensaio Filosófico sobre a Arte da Demora*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 2016.
- HAN, Byung-Chul. *Sobre o Poder*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 2017.
- HAN, Byung-Chul. *Do Desaparecimento dos Rituais*. Trad. Carlos Leite. Lisboa: Relógio d'Água, 2020.
- LOURENÇO, Eduardo. *O Canto do Signo, Existência e Literatura (1933-1957)*. Lisboa: Gradiva, 2017.
- PICCHIO, Luciana Stegagno. José Saramago: a Lição da Pedra. In: *Colóquio/ Letras*, n. 151-152, Lisboa, Fundação Calous Gulbenkian, 1999.
- PLATÃO. *A República*. 3. ed. Trad. Maria Helena Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1949.
- PLATÃO. *Apologia de Sócrates*. Trad. Manuel Oliveira Pulquério. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica. Centro de Estudos Clássicos e Humanistas da Universidade de Coimbra, 1984.
- REIS, Carlos. *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Porto Editora, 2015.
- REIS, Carlos. José Saramago e a Personagem como Alegoria. In: *José Saramago. Nascido para isto*. Lisboa: Fundação José Saramago, 2020.
- REIS, Carlos. Animalidade e Humanidade. In: *Jornal de Letras*, 24 de fevereiro a 9 de março de 2021.
- SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a Cegueira*. 2. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1995.
- SARAMAGO, José. O Autor como Narrador. In: *Ler*. Revista do Círculo de Leitores, n. 38, primavera-verão, 1997.
- SARAMAGO, José. *A Caverna*. 3. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 2000.
- SARAMAGO, José. *A Jangada de Pedra*. 16 ed. Lisboa: Editorial Caminho, 2010.
- SARAMAGO, José. *Cadernos de Lanzarote. Diário II*. Lisboa: Porto Editora, 2016.
- KOLEFF, Miguel Alberto. El nervio de su mejor fuerza. Una lectura de João Mau Tempo y Cipriano Algor en clave comparativa. In: REIS, Carlos. *José Saramago. Nascido para isto*. Fundação José Saramago, 2020.

# PORTAS ABERTAS PARA O SR. JOSÉ: O PERCURSO DE INDAGAÇÃO DA PERSONAGEM DE *TODOS OS NOMES*

MARIA CAROLINA DE OLIVEIRA BARBOSA GAMA

... A minha vida não cessa  
De ser sempre a mesma porta  
Eternamente a abanar.

Mário de Sá Carneiro

Em minha tese de doutorado, *Por entre janelas e à procura do discurso: as “vidas desperdiçadas” na narrativa de José Saramago*, proponho uma análise voltada para o trajeto construído por três personagens masculinas bastante relevantes para a obra do escritor português. Defendi a existência de uma linhagem de homens da ficção saramaguiana capazes de, ao abrirem suas janelas e portas para o espaço citadino e para o feminino, perceberem-se parte de um sistema opressor, que os silenciava e os impedia de sair de uma condição de apatia e passividade, que atrelava suas vidas à ideia de desperdício. Parti de Ricardo Reis, que observou pelas janelas uma realidade distinta de qualquer espetáculo do mundo, onde o rio não escondia o clamor da terra, o que o obrigou a fazer escolhas e a optar por um caminho que o afastava da experiência do afeto. Em sentindo contrário, Raimundo Silva saiu em busca de uma “Nova História do Cerco” e fez de sua varanda mirante para a construção de uma ficção capaz de ressuscitar os esquecidos da História e tirar a sua existência de um cotidiano monótono. Sua escrita revelou-se trajeto de autoconhecimento e possibilitou o encontro com sua natureza humana, afinal ele aprendeu que, mesmo numa contemporaneidade construída sob uma ordem excludente, um “simples revisor” de meia idade ainda poderia desejar. O heterônimo

REVISTA DE ESTUDOS SARAMAGUIANOS  
n.14, agosto, 2021 • ISSN 2359 3679

feito personagem da Lisboa dos anos 1930 abriu as venezianas para ter diante de si um Portugal provinciano e imerso em uma ditadura que significou nada além de retrocesso, mas, ao reparar no cenário que elas emolduravam, não pôde sustentá-las abertas e fechou-as, transformando-as em morte. Já o autor da ousada negação de ajuda dos cruzados aos portugueses permitiu que as janelas permanecessem abertas e fez de suas escolhas um meio de dar voz a um discurso por anos adormecido no senso comum.

A terceira “vida desperdiçada” essencial à análise que propus encontra-se em *Todos os nomes*, romance no qual José Saramago opta por, novamente, lançar uma personagem masculina, inicialmente apática e conformada com sua “insignificância”<sup>1</sup>, em uma busca que parece transformar sua existência. O Sr. José, assim como Ricardo Reis e Raimundo Silva, é um homem de aproximadamente cinquenta anos e sua vida, em meio século, resumiu-se ao fato de ser funcionário da Conservatória Geral do Registo Civil, onde ocupava a função de auxiliar de escrita, cargo mais baixo dentro de uma hierarquia fortemente respeitada, em que “(...) os auxiliares de escrita são obrigados a trabalhar sem parar de manhã à noite, enquanto os oficiais o fazem de vez em quando, os subchefes só muito de longe em longe, o conservador quase nunca” (SARAMAGO, 1997, p. 12). Trabalhar sempre foi a única atividade para um indivíduo que não tinha qualquer companhia ou propósito além dos arquivos das empoeiradas estantes que formavam o labirinto que levava aos registros de vivos e de mortos, espaço caracterizado por Teresa Cristina Cerdeira como “uma espécie de prodígio”, que abarca “um conjunto de seres de papel que se acumulam, de vidas vividas reproduzidas em verbetes oficiais” (2000, p. 286).

A relação com a Conservatória não era marcada apenas pela antiguidade do posto exercido pelo Sr. José. Exatamente por ser de uma época em que os funcionários residiam em “casinhas” acopladas ao prédio em que trabalhavam, a morada desse homem era uma dessas “vivendas simples e rústicas construídas no exterior, ao longo das paredes laterais, como pequenas capelas desamparadas que tivessem ido agarrar-se ao corpo robusto da catedral” (SARAMAGO, 1997, p. 21). É importante atentar para a descrição dessas residências, já apresentadas pela voz narrativa no diminutivo, o que acaba por acentuar a pequenez do espaço. A simplicidade atrela-se ao fato de se tratar de um cômodo apertado, com pouca ventilação, composto por duas portas: uma que se voltava para a rua e outra que levava os trabalhadores para dentro da “nave dos arquivos”, o que, como revela o narrador, durante muitos anos foi benéfico para o bom funcionamento dos serviços, “porquanto os funcionários não eram obrigados a perder tempo em deslocações através da cidade nem podiam desculpar-se com o trânsito quando chegavam atrasados à assinatura do ponto”. Todavia, “uma mudança nos critérios municipais

acerca do ordenamento urbanístico do bairro” (SARAMAGO, 1997, p. 21) fez com que se deitassem abaixo as casinhas, com exceção daquela que era ocupada pelo Sr. José.

A personagem, portanto, foi o único funcionário que permaneceu “preso” à grande construção que era o prédio da Conservatória Geral do Registo Civil, devido ao fato de sua casa não ocupar uma área que impedisse as modificações urbanas pretendidas, o que a tornou, inclusive, “documento arquitectónico de uma época” e “recordação de um sistema de relações de trabalho que, por muito que pese às levianas críticas da modernidade, também tinha as suas coisas boas” (SARAMAGO, 1997, p. 21). É nítida a ironia da voz narrativa, já que a positividade vinculada ao fato de a casa estar acoplada à sede do trabalho beneficiava o funcionamento na visão dos chefes, mas alienava os empregados, que sequer tinham contato com o mundo exterior quando se dirigiam ao local em que trabalhavam.

Contudo, o Sr. José não se desvencilhou dessa situação e permaneceu na casinha como um “depositário residual de um tempo passado” (SARAMAGO, 1997, p. 21). Dessa forma, a residência pode também ser lida a partir da noção bakhtiniana de cronotopo, por unir temporal e espacialmente o descompasso dessa personagem em relação ao seu presente, já que a própria construção é dependente da matriz da Conservatória e é considerada uma ruína do passado em uma contemporaneidade não datada, mas que, tal como a nossa, “busca rupturas, busca eventos em vez de novos mundos, busca o instante revelador depois do qual nada foi o mesmo” (JAMESON, 2000, p. 13). A casa era uma parte da Conservatória, assim como o próprio Sr. José, também ele um dos mais antigos funcionários do local, alguém acostumado a viver para o ofício de auxiliar de escrita.

A demolição das moradas fez com que as relações trabalhistas acompanhassem a mudança espacial, o que implicava uma modificação na entrada dos trabalhadores na Conservatória. Em virtude disso, o Sr. José também tinha de sair para a rua, dar a volta e utilizar o portão principal. A ligação entre sua residência e o interior do prédio teve de ser fechada à chave, o que não o desanimou, já que “seu espírito metódico se sent[ia] desafogado obedecendo a um princípio de igualdade, mesmo indo, neste caso, em desfavor seu” (SARAMAGO, 1997, p. 22). Novamente, José Saramago apresenta ao leitor uma personagem subserviente ao método, obediente das hierarquias e conformada, inicialmente, com as regras que lhe são impostas em seu cotidiano vazio.

O Sr. José é mais uma figura ficcional que tem uma existência solitária, sem companhia feminina, sem amigos, que assiste à passagem do tempo sem questionar seu ostracismo. Trata-se, portanto, de um indivíduo que ilustra os versos escolhidos para a epígrafe deste artigo, extraídos do poema “Torniquete”, de Mário de Sá Carneiro: “...A minha vida não cessa/ De ser sempre a mesma porta/ Eternamente a

abandar”. Recluso em sua casa, conhecedor de um único trajeto que o levava ao trabalho, o auxiliar de escrita parecia não perceber que se encontrava, a todo instante, diante da mesma porta, que se abria e se fechava para o mesmo lugar: o vazio de uma vida passada sem a percepção de que havia outras tantas portas que podiam e deviam ser abertas, para que o caminho trilhado não fosse sinônimo do afastamento das emoções humanas.

Em meio ao isolamento, a personagem transita pela Conservatória como ser invisível, a quem não é dada muita relevância e cuja ausência só se torna perceptível quando o trabalho que lhe cabe se acumula sobre a mesa. Assim como Raimundo Silva, é possível perceber que o Sr. José pertence a “este tempo”<sup>2</sup>, uma contemporaneidade não datada, mas evidenciada em detalhes presentes na descrição. Todavia, se o revisor transitava por Lisboa e a conhecia verdadeiramente à medida que sua escrita sobre o cerco avançava, o mesmo não se pode afirmar sobre o espaço da narrativa de 1997. Há, pelo menos, uma referência a um país, que ocorre quando o narrador revela que o auxiliar de escrita tem uma coleção de notícias sobre pessoas famosas nascidas em sua pátria, mas não há como referencialmente a precisar. *Todos os nomes* é, portanto, um romance que se liga à ampliação temática verificada nas obras do autor de *Memorial do convento*: a ficção que se deteve, inicialmente, sobre a história de Portugal passa a refletir e problematizar a situação do homem ocidental, imerso em uma lógica marcada, segundo Ellen Meiksins Wood, pela “irracionalidade essencial da busca da acumulação de capital, que subordina tudo às exigências da autoexpansão do capital e do chamado crescimento” (2011, p. 228). Nesse contexto, o Sr. José é mais um anônimo submetido à exclusão de um sistema competitivo que acolhe as pessoas capazes de comprar e seguir todas as novidades produzidas para o consumo, e deixa à margem aqueles que não conseguem se moldar à demanda consumista. Por isso, o romance de José Saramago acaba por ser uma obra que ilustra o conceito de pós-moderno proposto por Fredric Jameson, entendido como “uma tentativa de pensar historicamente o presente em uma época que já esqueceu como pensar dessa maneira” (2000, p. 13)

Uma coleção de recortes sobre pessoas famosas é a companhia de um homem solitário, mais um esquecido de uma história que exalta vencedores e as glórias colhidas pelo sucesso. Sem perceber, o Sr. José corrobora essa ideia ao juntar apenas as notícias de quem conseguiu notoriedade, independentemente da área em que atua ou do motivo — bom ou ruim — que levou à fama. Dessa forma, é evidente que, de início, há em seu comportamento a aceitação do sistema, a acomodação diante de uma realidade em que seu único orgulho era a sua “honradez de funcionário” (SARAMAGO, 1997, p. 23). Na lógica à qual estava submetido, o sucesso era fundamental, sendo fator hierarquizante na escala social, o mesmo ocorrendo com sua atitude de colecionador, como afirma o narrador ao relacionar o ato de

coleccionar às pessoas que “com as suas fracas forças e sem ajuda divina, vão tentando pôr alguma ordem no mundo” (SARAMAGO, 1997, p. 23). A ordenação, portanto, atrela-se à noção proposta por Zygmunt Bauman, que via nesse “mecanismo” um “meio regular e estável para os nossos atos; um mundo em que as probabilidades dos acontecimentos não est[ão] distribuídas ao acaso, mas arrumadas numa hierarquia estrita” (1998, p. 15). Assim, os recortes de indivíduos notáveis aos olhos midiáticos reforçam a aceitação do auxiliar de escrita à sua situação presente e mostram sua inicial incapacidade de pensar criticamente — e historicamente — sobre os motivos que o fizeram ocupar uma posição social periférica, vinculando-o, de início, à condição de “robô feliz” (WOOD, 1996, p. 119), alguém que prefere ser espectador de uma realidade opressora a transformar-se em agente crítico, capaz de questionar a situação presente.

Todavia, se a alienação foi a escolha de muitos indivíduos da contemporaneidade como forma de sobreviver em um mundo guiado pela ideia da acumulação de bens como forma de sucesso, a apatia da existência do Sr. José é posta em xeque exatamente por conta de uma ruptura com essa mesma lógica hierarquizante que, por anos, comandou seu comportamento. Em uma noite, ao decidir atualizar os papéis que colecionava com informações “novas”, surgiu-lhe a ideia de verificar os registros de nascimento de cada personalidade que compunha sua coleção, para saber quais eram suas origens verdadeiras, quem eram os pais e os padrinhos, ou ainda quando nasceram. Para isso, porém, era necessário infringir a ordem, burlar a regra de não abertura da porta interior determinada pelo chefe da Conservatória Geral. O auxiliar de escrita, que sempre fora funcionário exemplar, rompe, então, pela primeira vez, com as normas e, assim como Raimundo Silva foi capaz de inserir um “não” que modificou sua trajetória; pega as chaves, “marcha” em direção aos escuros arquivos e busca os registros que acreditava serem necessários ao que procurava. Essa decisão o leva a se deparar com emoções até então adormecidas:

Imagine agora quem puder o estado de nervos, a excitação com que o Sr. José abriu pela primeira vez a porta proibida, o calafrio que o fez deter-se à entrada, como se tivesse posto o pé no limiar duma câmara onde se encontrasse sepultado um deus cujo poder, ao contrário do que é tradicional, não lhe adviesse da ressurreição, mas de tê-la recusado. (SARAMAGO, 1997, p. 26)

Toda a excitação sentida era um sentimento inédito para um homem tão pacato e conformado com sua realidade solitária. De fato, o encontro com a Conservatória fechada, no meio da noite, sem os seus funcionários e sua hierarquia,

foi essencial para que o Sr. José percebesse o “poder” da recusa, da contrariedade. Esse ato permitiu a “invasão” noturna aos arquivos da Conservatória, o que gerou uma inquietação em seu interior, já que, apesar de toda a expectativa, ele tinha ciência de que havia cometido um “pecado contra o espírito de corpo do funcionalismo”, por ter infringido a organização que sustentava aquele sistema de relações trabalhistas:

Ao devassar aqueles papéis tinha cometido uma infracção à disciplina e à ética, talvez mesmo à legalidade. Não porque as informações que deles constavam fossem reservadas ou secretas, como não o eram de facto, porquanto qualquer pessoa teria podido apresentar-se na Conservatória a solicitar cópias ou certidões dos documentos do bispo sem precisar de explicar os motivos do pedido e os fins a que as destinava, mas porque havia desrespeitado a cadeia hierárquica procedendo sem a necessária ordem ou autorização de um superior. (SARAMAGO, 1997, p. 27)

A abertura da porta interior revelou-se também a abertura necessária para que a personagem começasse a perceber que sua apatia e seu conformismo haviam-no levado à insignificância e à falta de perspectivas. Quando a porta se abre, o Sr. José tem o seu primeiro aprendizado: o fato de deter a chave de uma das entradas da Conservatória dava-lhe um “poder” que até então desconhecia: ele poderia entrar no recinto após o expediente, momento em que a ordem se encontrava fragilizada pela ausência de todos, e agir da maneira que bem entendesse, como se aquele espaço lhe pertencesse. Por isso, o narrador afirma ter surgido no auxiliar de escrita “um sentimento de confiança em si mesmo que nunca havia experimentado em toda a vida”, o mesmo sentido pelo revisor Raimundo Silva após alterar o relato do historiador. É por isso que, nesse momento, ocorre o ato simbólico de sentar-se na cadeira do chefe, como se fosse ele o “verdadeiro senhor dos arquivos” (SARAMAGO, 1997, p. 28):

Parou um momento a olhar a secretária do chefe, nimbada pela luz esquálida que descia do alto, sim, era o que devia fazer, ir sentar-se naquela cadeira, a partir de hoje seria ele o verdadeiro senhor dos arquivos, só ele podia, se quisesse, tendo de passar aqui os dias por obrigação, viver por vontade sua também as noites, o sol e a lua a girarem sem descanso à volta da Conservatória Geral do Registo Civil, mundo e centro do mundo. (SARAMAGO, 1997, p. 28)

A Conservatória era o mundo pelo qual o Sr. José transitava, mas não conhecia verdadeiramente, já que, nela, apenas ocupava seu lugar de auxiliar de escrita. A noite em que optou pela transgressão, porém, fê-lo descobrir que seus corredores poderiam ser desbravados e que a secretária do chefe não era um lugar inatingível. Ele notou, assim, que também poderia tomar decisões e não apenas subordinar-se às exigências que lhe chegavam do topo da hierarquia. O fato de possuir a chave da Conservatória fez com que ele pudesse sentir, ao menos por um instante, a sensação de posse daquele espaço que era o seu local de trabalho e também sua morada, mas jamais havia despertado nele a noção de propriedade. A invasão noturna, portanto, foi fundamental para que surgisse um “diferente” Sr. José, mais ciente de que suas vontades lhe pertenciam e de que cabia a ele decidir quando usar ou não a porta; quando explorar os arquivos atrás de uma informação nova; quando, enfim, retornar para a sua casa e encerrar sua busca. A ousadia inédita em sua existência fê-lo enxergar-se outro, distinto daquele que sequer manifestava o pavor que tinha de altura, e foi o primeiro passo em direção ao “encontro” que atribuiria novo sentido à sua vida:

Lavou-se, barbeou-se, tomou o desjejum, arrumou à parte os papéis do bispo, vestiu o seu melhor fato, e quando eram horas saiu pela outra porta, a da rua, deu a volta ao edifício e entrou na Conservatória. Nenhum dos colegas se apercebeu de quem havia chegado, responderam como de costume à saudação, disseram Bons dias, Sr. José, e não sabiam com quem estavam a falar. (SARAMAGO, 1997, p.28)

Abrir a porta interior que ligava sua casa à Conservatória Geral foi fundamental para que o Sr. José optasse também por abrir a outra, que o levava para as ruas da cidade. Em uma de suas “excursões noturnas” pela “nave dos arquivos”, ele se deparou com um registro de uma pessoa comum, em meio àqueles que lhe interessavam pelos dados contidos sobre os famosos de sua coleção. Nele, constavam os dados de uma mulher desconhecida, de trinta e seis anos, nascida naquela mesma cidade em que vivia o auxiliar de escrita e com um casamento e um divórcio averbados. Esse encontro inesperado com uma figura feminina causou-lhe estranheza e aguçou sua curiosidade, a ponto de fazer-lhe questionar-se acerca da coleção que cultivava com tanto empenho: por que seu interesse se limitava aos famosos? Contudo, é ele próprio quem responde, em uma “conversa” imaginada em sua mente, em um de seus muitos momentos de solidão: crente de sua irrelevância, não conseguia enxergar-se como alguém cuja existência pudesse despertar algum interesse em qualquer pessoa:

Meu caro senhor, eu sou um simples auxiliar de escrita, nada mais que um simples auxiliar de escrita de cinquenta anos que não foi promovido a oficial, se eu achasse que valia tanto como um só dos que ali tenho guardados, ou como qualquer destes cinco de menos fama, não teria começado a fazer a minha coleção, Então por que é que não para de olhar o verbete dessa mulher desconhecida, como se de repente ela tivesse mais importância que todos os outros (...)  
(SARAMAGO, 1997, p. 38)

Esse homem restrito a diálogos solitários devido a uma vida marcada pela ausência não consegue abandonar o registro da mulher desconhecida e atribui-lhe uma importância desmedida que o faz sair à procura de informações sobre ela. Em sua história particular, foram vários os anônimos que passaram por suas mãos sem que ele se desse conta de que, na realidade, o anonimato (como o dele) também escondia uma trajetória: profissão, casamentos, divórcios; situações comuns que inscreveram vidas. Sua atenção, então, volta-se para aquela mulher “comum”, que “apareceu” ao acaso, e seu pensamento é guiado subitamente pela ideia de que “(...) da gente vulgar ninguém quer saber, ninguém se interessa verdadeiramente por ela, ninguém se preocupa com saber o que faz, nem o que pensa, nem o que sente (...)” (SARAMAGO, 1997, p.55).

A reflexão feita acerca da “gente vulgar” implica pensar sobre a própria existência, ato que não era costume para um homem conformado à posição de apenas obedecer. Assim como sua coleção validava as hierarquias, ele passou a ter consciência de que, na Conservatória, sua presença também era “aquilo de que ninguém quer saber” e os seus sentimentos não tinham qualquer importância para aqueles com quem convivia diariamente. Dessa forma, buscar pela história da mulher desconhecida significava muito mais do que o acaso do encontro de um verbete inesperado. Para o Sr. José, esse foi o início de um percurso de indagação que o levou à percepção de si mesmo como mais um esquecido da história, alguém que não percebia ser capaz de, com sua voz, contar os feitos de uma trajetória que merecia ser celebrada.

A primeira aproximação com a mulher do verbete ocorre quando o Sr. José é tomado pela decisão de conhecer o endereço registrado como o local em que a família morava quando ela nasceu. Seu desejo era “ver o sítio, o prédio, a casa” (SARAMAGO, 1997, p. 43); contemplar, enfim, o espaço que, um dia, fora habitado por aquela criatura. Convém destacar que a escolha por sair em direção a esses “rastros” também ocorreu em meio à solidão noturna. Há, assim, uma nova ruptura,

já que a personagem optou por sair de casa em direção a um local que desconhecia, quebrando hábitos cotidianos que o faziam dormir cedo à espera de mais um dia de trabalho. Burlando a rotina, desviando-se do caminho comum, o Sr. José repara não apenas no edifício em que a mulher desconhecida viveu, mas também nas ruas: “Parado no passeio, olhou a rua como se não a tivesse visto ainda” (SARAMAGO, 1997, p. 46). Nitidamente, ele começa a compreender que sua existência estava restrita a olhar, mas agora era preciso aprender a ver e reparar. Inicialmente, sua ação se restringiu a ouvir por trás da porta do apartamento que constava no registro, pois o medo ainda era condutor dos seus passos, impedindo-o de indagar o que quer que fosse às pessoas que ali habitavam. Temendo ser “tomado por ladrão de casas” (SARAMAGO, 1997, p. 45), decidiu descer as escadas e partir, mas a curiosidade permaneceu e a sua imaginação o levou a refletir sobre a passagem do tempo, recriando até o provável cenário citadino de há trinta e seis anos, momento pretérito em que a moça haveria nascido:

(...) há trinta e seis anos os candeeiros de iluminação pública davam uma luz mais pálida, a calçada não era asfaltada, mas de pedras alinhadas, a tabuleta da loja da esquina anunciava sapatos e não comida rápida. O tempo moveu-se, recomeçou a dilatar-se aos poucos, depois mais depressa, parecia que dava sacões violentos, como se estivesse dentro de um ovo e forcejasse por sair, as ruas sucediam-se, sobrepunham-se, os prédios apareciam e desapareciam (...). O tempo pusera-se a contar os dias desde o princípio, agora usando a tábua de multiplicação para recuperar o atraso, e com tanto acerto o fez que o Sr. José já tinha outra vez cinquenta anos, quando chegou a casa. Quanto à criança lacrimosa, essa só estava uma hora mais velha, o que demonstra que o tempo, ainda que os relógios queiram convencer-nos do contrário, não é o mesmo para toda a gente. (SARAMAGO, 1997, p. 47)

O tempo passou, modificou o espaço urbano, provocou avanços para facilitar a vida do homem, como uma tábua de multiplicação, mas, para o Sr. José, a impressão era de que o correr das horas não lhe tinha sido favorável. O narrador atenta para o fato de que, ao retornar a casa, o auxiliar de escrita tinha outra vez cinquenta anos, o que é compreensível, visto que a Conservatória representa o espaço “depositário do passado”. No entanto, após a visita ao prédio da mulher desconhecida, o Sr. José sofrerá outra mutação. Ele não consegue acalmar sua angústia e toma mais uma decisão: voltar àquele espaço para saber se uma das vozes que escutara era a

daquela que procurava. Dessa segunda vez, porém, o temor não foi obstáculo e suas mãos bateram na porta que tanto aguçara sua curiosidade. Informado que uma senhora mais idosa que morava no rés-do-chão direito era a habitante antiga do edifício, o Sr. José (munido de uma falsa credencial da Conservatória) dá início à busca que mudaria sua vida.

As portas da senhora do rés-do-chão não se abriram facilmente, movimentaram-se, apenas, quando o Sr. José disse estar a fazer um trabalho para a Conservatória, citando o nome da mulher desconhecida. Ela, que se havia mostrado resistente, permitiu a entrada do auxiliar de escrita, que pôde sentir, então, um prazer que jamais experimentara, afinal “(...) esta era a primeira vitória objectiva da sua vida, é certo que fraudulentíssima vitória”, por ter envolvido a credencial falsificada. A noção de conquista começa a ser introduzida em sua vida e o narrador descreve sua entrada na casa de maneira triunfal: “Entrou sem alarde, como um vencedor cuja generosidade o impedisse de ceder à fácil tentação de humilhar o vencido, mas que, em todo caso, apreciaria que a sua grandeza fosse notada” (SARAMAGO, 1997, p. 60). O Sr. José consegue, assim, enxergar-se como um ser relevante, capaz de convencer e, com seu discurso — ainda que com o apoio de uma falsificação —, mobilizar o outro.

O Sr. José, que estava acostumado a ter conversas imaginárias enquanto vivia imerso na solidão, diante da velha vizinha e da história que ela lhe contava<sup>3</sup>, finalmente dialogou de maneira profunda com alguém “real”. Contudo, em toda as suas palavras, surgiam sempre referências ao chefe do trabalho que o validavam como ser superior e reiteravam uma autoestima ferida por anos de submissão, a ponto de a figura da autoridade aparecer até em um momento raro de elogio dirigido ao auxiliar de escrita:

Tem boa memória, É uma condição fundamental se se quiser ser funcionário da Conservatória Geral do Registo Civil, o meu chefe, por exemplo, só para que a senhora fique com uma ideia, sabe de cor todos os nomes e todos os apelidos, E isso para que serve, O cérebro de um conservador é como um duplicado da Conservatória, Não compreendo, Sendo, como é, capaz de realizar todas as combinações possíveis de nomes e apelidos, o cérebro do meu chefe não só conhece os nomes de todas as pessoas que estão vivas e de todas as que morreram, como poderia dizer-lhe como se chamarão todas as que vierem a nascer daqui até ao fim do mundo, (...) (SARAMAGO, 1997, p. 62)

Nesse instante, a senhora ensina ao Sr. José que já é hora de “abrir as portas” de sua intimidade, deixando evidente a fragilidade que reveste a passagem do tempo. Ela afirma: “O senhor sabe mais do que o seu chefe” (SARAMAGO, 1997, p. 62), ideia sustentada pelo argumento de que o superior conhecia apenas os nomes, enquanto o auxiliar de escrita tinha o conhecimento de uma história, da trajetória de um dos muitos nomes que adormecem nas estantes da Conservatória. A vizinha, portanto, mostra ao seu interlocutor que informação não é experiência, logo não pode ser convertida em conhecimento, como já alertava Walter Benjamin na primeira metade do século XX, quando atentou para o fato de que “A arte de narrar está definhando por que a sabedoria — o lado épico da verdade — está em extinção” (1996, p. 201). Além disso, revela que, “o processo de uma pessoa é o processo de todas” (SARAMAGO, 1997, p. 63), estabelecendo uma ligação entre a busca pela mulher desconhecida e a procura pelas vozes anônimas que apenas estão estampadas nos registros oficiais de nascimento e óbito. O Sr. José percebe que seu passado repousa sobre o vazio e que a vizinha tem razão ao afirmar que ele “ainda tem muito que aprender” (SARAMAGO, 1997, p. 63), pois nunca teve relações relevantes ou viveu as emoções ligadas ao encontro com o outro:

(...) o senhor é uma criança, ainda tem muito que aprender, Vejo que sim, É casado, Não, Nem viveu nunca com uma mulher, Viver, aquilo a que se chama viver, nunca vivi, Só ligações de passagem, temporárias, Nem isso, vivo sozinho, quando a precisão aperta faço o que todos fazem, vou à procura e pago, Já reparou que está a responder perguntas, Sim, mas agora não me importa, se calhar é assim que se aprende, respondendo, (...) (SARAMAGO, 1997, p. 63)

É no instante em que se abre para o outro — no caso, a madrinha da mulher desconhecida — que o Sr. José se convence de que a compreensão de seu passado esvaziado poderia levá-lo a uma outra trajetória no presente, para a qual a procura empreendida estava a se mostrar fundamental, pois permitia um autoconhecimento que jamais imaginara. Por isso, ele percebe que “responder” e, conseqüentemente, “aprender” são duas ações importantes para que possa seguir em frente compreendendo sua própria história solitária e só assim inscrevendo uma outra narrativa marcada pela consciência de que também ele tem a posse de uma linguagem que permite a elaboração de respostas e a construção do conhecimento. Em meio a uma contemporaneidade que passou a valorizar muito mais o esquecimento do que a aprendizagem<sup>4</sup>, o percurso do Sr. José acaba por fazer de *Todos os nomes* “uma espécie de romance de aprendizagem, escrito, entretanto, no

desvio de sua forma ortodoxa, onde, mais que o herói, é o observador que está a aprender” (CERDEIRA, 2000, p. 262). Porque adquiriu a capacidade de ver e reparar, a personagem dá início à superação da condição de desperdício, e os leitores, homens deste tempo pós-moderno onde impera o esquecer, também podem, na observação atenta destas trajetórias masculinas, pensar criticamente a referencialidade histórica.

A solução do “mistério” que envolve a mulher desconhecida, tal como ocorre nos romances policiais, significaria o ponto final do processo de busca. Essa possibilidade é sugerida pela senhora do rés-do-chão, que sugere a ideia de se conseguir contatos por meio de listas telefônicas. Este, sem dúvida, seria o meio mais fácil de alcançar o objetivo, mas a reação do auxiliar de escrita é a não-aceitação de tal recurso, afinal “Qual seria, para o caçador, o interesse duma caçada a este ponto fácil” (SARAMAGO, 1997, p. 68). O uso do substantivo “caçador” é um indício de que o Sr. José começa a crer realmente naquele homem “diferente” que entrou na Conservatória após o primeiro dia de aventura noturna: ele é o agente, aquele que caça sua presa, que corre atrás dos seus objetivos; enfim, ele é quem decide, em vez de ser “tomado” pela decisão<sup>5</sup>.

Ciente de que o fim da procura de maneira tão simples significaria o retorno à sua vida “insignificante”, o Sr. José até procura na lista o nome da moça, mas somente encontra os contatos do ex-marido e do pai. A sensação sentida é de alegria, visto que a busca iria continuar e a ideia de desconhecido que tornara tudo tão atraente não iria ser dissipada. A continuidade do processo permite, portanto, que o auxiliar de escrita dê à sua ousadia a forma possível: ele recupera todo o percurso trilhado até então como discurso e começa a escrever ele próprio “sua” narrativa de busca. Guiado pela voz interior com quem sempre conversara, dá início à aventura exatamente com o relato do dia em que ele se permitiu abrir a porta que dava para a rua e entrar no prédio em que seu “objeto de pesquisa” havia morado:

O diálogo interior pareceu querer recomeçar, Era, Não era, Era, Não era, mas o Sr. José não lhe deu ouvidos desta vez, e, inclinando-se sobre o papel, começou a escrever as primeiras palavras, assim, Entrei no prédio, subi a escada até ao segundo andar e escutei à porta da casa onde uma mulher desconhecida nasceu, então ouvi o choro duma criança de berço, pensei que podia ser o filho, e ao mesmo tempo um embalo de mulher, Será ela, depois vim a saber que não. (SARAMAGO, 1997, p. 75)

Torna-se evidente que a continuidade da procura é a experiência necessária para a construção de um relato sobre a primeira vez em que o Sr. José se permitiu ousar e ter vontades, visto que “(...) já era tempo de fazer algo absurdo na vida” (SARAMAGO, 1997, p. 83). Por isso, ele persiste e constrói uma espécie de “diário”, onde anota todos os obstáculos, revelando a passagem da invasão à escola em que a mulher desconhecida estudara na infância e na juventude. Dessa forma, mais uma vez, José Saramago apresenta ao leitor um homem à procura, que transforma a indagação acerca de sua existência vazia em uma busca que faz emergir, por meio do exercício da escrita, o discurso por tanto tempo calado. Sua postura “frígida” diante de um existir submisso parecia não despertar muito o que contar, por isso é quando se forma a “o desejo, a neurose” (BARTHES, 2010, p. 9)<sup>6</sup> diante da busca pela mulher desconhecida, que a linguagem começa a ser aprendida e o prazer da escrita, do texto, desponta sob a forma de um caderno de apontamentos. Ele transpõe para o papel a experiência e consegue realizar a “articulação de um discurso que produz sentidos e que gera comunicação” (REIS, 2015, p. 123), consolidando-se como uma *figuração*, como a “representação ficcional da pessoa”, noção que, para Carlos Reis, é fundamental para a construção de qualquer personagem. Trata-se, portanto, de um herói, que supera a inicial condição de “ser de papel” para, por meio da conscientização da posse de uma voz que precisa ser ouvida, tornar-se protagonista, despertando o interesse do leitor pelas suas peripécias e decisões.

A importância gradual adquirida pelo Sr. José ao longo do percurso em busca da mulher desconhecida é reforçada pelo caderno de apontamentos, que atribui ao simples auxiliar de escrita a capacidade autoral. Novamente, José Saramago problematiza as noções de autoria e personagem a partir do caminho masculino. O substantivo “auxiliar” abarca a ideia de suporte, ajudante, o que reitera a subalternidade e a posição de coadjuvante da história. O relato que constrói só é possível graças à busca pelos passos da mulher desconhecida, ou seja, à procura pela história passada que permitiu modificar o presente do funcionário da Conservatória. Dessa forma, o registro que se inicia como uma espécie de confidência da própria aventura individual gera uma procura por fontes, por textos anteriores, capazes de formar o “mosaico” responsável pela construção de uma narrativa para a mulher desconhecida. Há, portanto, um reforço àquilo que Antoine Compagnon apresenta como “falsa alternativa: o texto ou o autor” (2014, p. 94), pois o caderno de apontamentos do Sr. José vincula-se à experiência de busca e ao desejo de dar uma forma possível para os passos de sua “nova” vida, mas também registra a reescrita da história da mulher desconhecida, versão que, como todo trabalho de reconstrução da memória, é subjetivo e lacunar.

O Sr. José, portanto, é um “autor” que caminha na contramão de um tempo imediatista, já que é da memória reconstruída pela busca que tece sua matéria

narrativa, capaz até de prender a atenção do chefe da Conservatória, como é revelado ao fim do romance. Fredric Jameson afirmou que na pós-modernidade “o sujeito perdeu sua capacidade de estender de forma ativa suas pretensões e retensões em um complexo temporal e organizar seu passado e seu futuro como uma experiência coerente” (2000, p. 52), o que se reflete, segundo o pesquisador norte-americano, nos romances contemporâneos e em toda produção cultural desse sujeito. Todavia, o caderno de apontamentos do Sr. José é reflexo da aprendizagem dessa forma ativa de existir, que o fez buscar o passado da mulher desconhecida – ato que o possibilitou enxergar a apatia de seu próprio devir — e perceber que era preciso compreender o que passou para modificar o presente.

### Notas

<sup>1</sup> A insignificância é atribuída à existência do Sr. José pela voz narrativa: “(...) na sua insignificante vida até o bom e o mau haviam sido raridade” (SARAMAGO, 1997, p. 36).

<sup>2</sup> Essa é uma expressão utilizada pelo narrador da *História do cerco de Lisboa*, quando se refere ao presente do revisor Raimundo Silva.

<sup>3</sup> A senhora do rés-do-chão direito conta para o Sr. José que era a madrinha de batismo da mulher desconhecida e que sua relação de amizade com a família da moça havia sido rompida após ser descoberto o caso extraconjugal que manteve com o pai da afilhada. Diante da evidência da traição, a família da mulher desconhecida deixou o prédio e a senhora do rés-do-chão lá permaneceu vivendo com o marido, que a perdeu.

<sup>4</sup> Faço referência, mais uma vez, à proposta de Zygmunt Bauman, que, ao analisar o *Mal-estar na Pós-Modernidade*, propõe que o mundo pós-moderno é aquele em que “a arte de esquecer é um bem não menos, se não mais, importante do que a arte de memorizar, em que esquecer, mais do que aprender, é a condição de contínua adaptação” (1998, p. 36)

<sup>5</sup> Faço menção à passagem em que o Sr. José, em uma de suas conversas solitárias, explica que não decidiu ir em busca da mulher desconhecida, mas foi tomado pela decisão de fazê-lo. É interessante observar que essa construção sintática na voz passiva é encontrada em *O ano da morte de Ricardo Reis* e *História do cerco de Lisboa*, ratificando a posição inicial das personagens masculinas analisadas nesta tese como pacientes da ação de decidir.

<sup>6</sup> Aproprio-me da comparação feita por Roland Barthes entre o texto-tagarelice e o texto de fruição para refletir sobre o Sr. José que se descobre escritor quando decide escrever o relato da busca no caderno de apontamentos: “Pode-se dizer que

finalmente esse texto, o senhor o escreveu fora de qualquer fruição; e esse texto-tagarelice é em suma um texto frígido, como o é qualquer procura, antes que nela se forme o desejo, a neurose.” (BARTHES, 2010, p. 9).

### Referências

- AMORIM, Marília. “Cronotopo e exotopia. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: outros conceitos chave*. São Paulo: Contexto, 2010.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética. A teoria do romance*. 4. ed. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Editora Unesp-Hucitec, 1975.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Trad. Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 2000.
- REIS, Carlos. *Pessoas de livro. Estudos sobre a personagem*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015.
- SARAMAGO, José. *O ano da morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- SARAMAGO, José. *História do cerco de Lisboa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- SARAMAGO, José. *Todos os nomes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. *O avesso do bordado. Ensaio de Literatura*. Lisboa: Editorial Caminho, 2000.
- WOOD, Ellen Meiksins. *Democracia contra capitalismo: a renovação do materialismo histórico*. Trad. Paulo Cezar Castanheira. São Paulo: Boitempo, 2011.
- WOOD, Ellen Meiksins. “Em defesa da História: o Marxismo e a Agenda Pós-moderna”. In: *Crítica Marxista*. Trad. João Roberto Martins Filho. Disponível em: [http://www.ifch.unicamp.br/criticamarxista/arquivos\\_biblioteca/artigo262Art1.8.pdf](http://www.ifch.unicamp.br/criticamarxista/arquivos_biblioteca/artigo262Art1.8.pdf). Acesso em dez. 2015.



**NOTA DOS EDITORES:** Em 1956, José Saramago concluiu a tradução da peça *Sísifo e a morte*, de Robert Merle; no mesmo ano, o texto foi encenado em Lisboa pelo Grupo de Teatro Popular da Caixa Económica Operária, um dos vários espaços de resistência à ditadura militar em Portugal. É de Saramago a incumbência de apresentar a obra, então descrita como “um grito contra a sociedade corrupta e cínica”. O texto aparece no folheto de único número datado de maio de 1956, *A voz de Tebas*. Ou seja, quem escreve é já o autor de *A viúva* (*Terra do pecado*) e do então esquecido *Claraboia*, o romance que só ganhará forma de livro postumamente, mas não é ainda o poeta que regressará ao universo da literatura depois os primeiros silêncios; *Os poemas possíveis*, marco desse período, só chegará uma década adiante a este texto agora reproduzido.



# SÍSIFO E A MORTE

JOSÉ SARAMAGO

Se, na maior parte dos casos, a escolha de obras a traduzir para a nossa língua não obedecesse a critérios e razões que têm mais que ver com a pura actividade comercial que com o alto objectivo de colocar ao alcance do leitor português os livros que realmente merecem divulgação, Robert Merle, o seu nome e a sua obra, não seriam, como são, quase desconhecidos em Portugal. E, contudo, um dos bons romances franceses dos últimos dez anos é, sem sombra de dúvida, *Week-end à Zuydcoote*. A este livro foi atribuído o Prémio Goncourt de 1949 e pode-se dizer que o júri, distinguindo-o dentre os outros concorrentes, deu prova de lucidez, gosto artístico e independência de que muitas outras vezes andou alheado.

*Week-end à Zuydcoote* é a derrota. Quatro homens, empurrados no torvelinho da retirada, esbarram, com milhares doutros homens, nas praias do Norte da França. Além do horizonte está a Inglaterra, a salvação; atrás avançam os alemães e, com eles, a prisão e a morte. Naquela faixa de terra que todos os dias vai diminuindo de largura, estes quatro homens, mergulhados na confusão e no desespero da fuga, vivem o “fim-de-semana” trágico sobre o qual pende esta interrogação: quem chegará primeiro — o barco libertador ou as tropas alemãs?

O êxito deste romance foi, mais tarde, confirmado, embora com menor retumbância, pelo aparecimento de *La Mort Est Mon Métier*, em que Robert Merle trata a figura, a vida e os actos de um comandante de campo de concentração nazi, um homem “cuja profissão é a morte”. E não se diga que Robert Merle não sabia do que falava. Como tantos outros intelectuais franceses, sofreu o inferno dos campos de concentração nazistas. *La Mort Est Mon Métier* é um testemunho e simultaneamente um aviso.

Mas a actividade literária de Robert Merle não se tem limitado ao romance. Além de tradutor de Caldwell e de Webster e autor de um notável ensaio sobre Oscar Wilde, é igualmente dramaturgo e de não pequeno interesse, como se viu pela representação de *Sísifo e a Morte*. Outras peças suas são *Flamíneo* e *Les Sonderling*.

De resto, a primeira ambição de Robert Merle foi escrever para o teatro. Como professor da Faculdade de Letras de Rennes, tem sido notável o seu trabalho

em prol da arte dramática entre os estudantes. E foi talvez pensando neles, na sua irreverência, no seu gosto da acção, na sua juventude, que Robert Merle escreveu *Sísifo e a Morte*, que é um grito contra uma sociedade corrupta e cínica.

Nesta fábula, que assim denomina significativamente Robert Merle a sua peça, é evidente a intenção satírica. As forças que, por vezes, dominam e vencem a vontade dos homens, os interesses criados, as conveniências de certas classes sociais, estão aqui retratados sob o traço grosso da sátira.

Aproveitando como ponto de partida o velho mito grego de Sísifo, recorrendo a cada passo a saborosos anacronismos, Robert Merle fez como que uma radiografia moral da nossa época. No mito grego, tendo sido morto por Teseu, Sísifo recebe de Plutão consentimento para regressar à Terra por um dia. Não volta dentro do prazo que lhe fora fixado, e só muito mais tarde Mercúrio consegue arrastá-lo para os Infernos, onde o seu castigo consiste em rolar uma pedra enorme até ao alto de um monte. É forçado a recomeçar eternamente este trabalho porque, logo que atinge o cume, a pedra rola pela encosta até ao vale. (Não lembrará este castigo o actual carácter do trabalho do homem?) Na peça, a tentativa de Sísifo de libertar os homens da morte é uma tentativa de antemão condenada ao fracasso. O Sísifo da peça devia sabê-lo: ninguém pode fugir à Morte. Mas tentar matar a Morte, ou tirar-lhe o poder de matar, era um gesto belo, ainda que desesperado. Fê-lo e morreu na luta. Assim tinha de ser.

Porém, para lá da sátira e da conclusão necessariamente desesperada da peça, uma lição há que extrair dela: Robert Merle denuncia aqui aqueles homens que no nosso tempo fazem o jogo da morte: aqueles cuja vida é o preço de mil mortes, os poderosos de força e de dinheiro, os que antepõem os interesses privados dos seus “trusts” e monopólios aos interesses daqueles a quem designam, em tom ao mesmo tempo amedrontado e desesperador, por Plebe.



# SOBRE OS AUTORES DESTA EDIÇÃO

**Nefatalin Gonçalves Neto**

Professor doutor da Universidade Federal Rural de Pernambuco, Unidade acadêmica de Serra Talhada (UAST-UFRPE) e líder do grupo de estudos *O insólito na literatura*.

**Mariana Perizzolo Lencina**

Mestre em Letras — Linguagem, Cultura e Sociedade pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná e graduada em Estudos Portugueses e Lusófonos pela Universidade do Minho.

**Rodrigo Conçole Lage**

Graduado em História (UNIFSJ). Especialista em História Militar (UNISUL). Professor de História da SEEDUC-RJ.

**Maximiliano José Suarez**

Profesor y Licenciado en Letras por la Universidad Católica de Córdoba. Es tesista en la Maestría en Lenguajes e Interculturalidad en la Facultad de Lenguas de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC). Su trabajo se inscribe en el estudio de las obras de José Saramago y Valter Hugo Mãe. Es miembro y docente invitado en la Cátedra Libre José Saramago, radicada en la Facultad de Lenguas de la UNC.

**Maria Alcina Carmo Dias**

Professora de Filosofia. Escola Secundária do Restelo.

**Maria Carolina de Oliveira Barbosa Gama**

Professora do Colégio Universitário Geraldo Reis, unidade acadêmica da Universidade Federal Fluminense (COLUNI UFF). Membro do Grupo de Pesquisa em Ensino de Língua e Literatura (GPELL) da Universidade Federal Fluminense.



# ENVIE SEU TEXTO

## **PRAZOS DE SUBMISSÕES**

Esta revista, editada semestralmente, recebe trabalhos em fluxo contínuo. Os textos devem ser encaminhados para o correio eletrônico **estudossaramaguianos@yahoo.com**

## **CONDIÇÕES DE SUBMISSÕES**

A **revista** recebe textos em língua portuguesa, espanhola, inglesa e francesa. Ao enviar seu trabalho para a publicação, o autor está automaticamente concordando com as diretrizes editoriais desta edição. Os editores e o conselho editorial reservam-se o direito de recusar textos que não se enquadrem nessas diretrizes. São aceites artigos acadêmicos, ensaios e resenhas.

## **CRITÉRIOS DE SELEÇÃO**

A seleção dos artigos para publicação toma como referência contribuição aos estudos da obra de José Saramago quanto à originalidade ou tratamento dado aos temas analisados, consistência e rigor da abordagem teórica ou uso de referências críticas que amparem o desenvolvimento da análise.

## **POLÍTICA DE PARECER**

Cada artigo será examinado por dois membros do conselho editorial e pelos editores da revista; são necessários dois pareceres favoráveis para que seja feita a publicação.

## **PROCESSO DE EDIÇÃO**

Feita a análise, os editores entrarão em contato com o autor via correio eletrônico para comunicar-lhe se o artigo foi aceito ou não. No caso dos trabalhos aceitos para publicação, o autor poderá ser solicitado a introduzir eventuais modificações a partir dos comentários contidos nos pareceres ou das sugestões dadas pela comissão científica.

## **DIREITOS AUTORAIS**

No ato de publicação, o autor mantém os direitos autorais e concede à revista o direito de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a Creative Commons Attribution License, que permite o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria e publicação inicial nesta revista e não comercialização do texto.

## **POLÍTICA DE ACESSO LIVRE**

A **revista** é uma publicação eletrônica. Todos os textos publicados estarão gratuita e livremente disponíveis na internet pública, e qualquer usuário tem a permissão de ler, arquivar, copiar, distribuir, imprimir, pesquisar ou linkar o texto completo dos artigos, além de ser permitida a indexação, a utilização dos textos como

corpora em softwares e qualquer outro propósito, dentro dos limites da lei, sem que haja quaisquer barreiras financeiras, legais ou técnicas da parte da revista. O conteúdo dos artigos publicados é de inteira responsabilidade de seus autores, não representando a posição oficial dos editores e nem do conselho editorial da revista.

## **PARÂMETROS A SEREM CONSIDERADOS NA LEITURA/APRECIÇÃO DO TEXTO SUBMETIDO**

### **Relevância**

Avalia a novidade e pertinência do tema: determina se a reflexão discute e avança em relação ao que já foi dito a respeito do tema, ou compila ideias anteriores.

### **Conteúdo**

Avalia a fundamentação teórica, analítica e argumentativa, e o diálogo com a fortuna crítica.

### **Adequação bibliográfica**

Avalia se a bibliografia é adequadamente referenciada e discutida no texto, harmonizada e atualizada pela discussão. É necessário que cada um dos itens bibliográficos incluídos nas referências esteja citado no corpo do artigo.

### **Extensão mínima e máxima**

Os textos devem ter entre 10 e 20 páginas para artigos acadêmicos e ensaios; e entre 5 e 10 páginas para resenhas.

## **PADRÕES DE FORMATAÇÃO DO TEXTO**

O autor precisa atentar para as seguintes orientações:

1. Utilizar o processador de texto Word for Windows 97-2003.
2. Folha tamanho A4.
3. Margens do texto (todas) 2,5cm.
4. Os trabalhos devem ser apresentados na seguinte sequência: título do trabalho (caixa alta, centralizado, em negrito), nome(s) do(s) autor(es) (alinhado à direita), nota de rodapé especificando tipo de vínculo e instituição a que pertence(m) o(s) autor(es), resumo na língua oficial do texto (fonte 11, espaço simples, entre 200 e 500 palavras, justificado), palavras-chaves (entre três e cinco palavras), texto (justificado), as notas de rodapé devem ser substituídas pelas notas de final de texto, bibliografia e resumo em língua inglesa.
5. Subtítulos (caso existam): sem adentramento, em maiúsculas apenas a primeira letra, numerados em numeração arábica; a numeração não inclui a bibliografia.
6. Os textos devem observar a seguinte formatação:

- Título - Uso de fonte Times New Roman, corpo 14, espaço simples
- Uso da fonte Times New Roman, corpo 12, espaço 1,5, exceto para as citações com mais de três linhas.
- Uso da fonte Times New Roman, corpo 11, espaço simples, para as citações com mais de três linhas.
- As citações de até três linhas devem integrar o corpo do texto e ser assinaladas entre aspas.
- As indicações bibliográficas deverão ser especificadas depois da citação no seguinte modelo: (SARAMAGO, 1995, p.28-76)
- A bibliografia, apresentada ao final, deverá conter apenas as obras referidas ao longo do texto e devem seguir as normas da ABNT, a saber:

Para livros, deverá ter o seguinte formato: SOBRENOME DO AUTOR, Nome do autor. Título do livro. Local de publicação: Nome da Editora, Data de publicação.

Exemplo: SARAMAGO, José. *Memorial do convento*. 33. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

Para artigos publicados em revistas e periódicos, deverá ter o seguinte formato: SOBRENOME DO AUTOR, Nome do autor. Título do artigo. Nome do periódico, série do periódico, Local de publicação, v. Volume do periódico, n. Número do periódico, p. Páginas em que está presente o artigo, data.

Exemplo: OLIVEIRA NETO, Pedro Fernandes de. Marcas da presença do discurso mítico em *Memorial do convento*. *Veredas - Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, Santiago de Compostela, v.16, n.16, p.129-150, dez. 2012.

Não é permitido o uso de ilustrações, tabelas e outros elementos do gênero.









Licença Creative Commons.

Distribuição eletrônica e gratuita. Os textos aqui publicados podem ser copiados em outros meios, mas deve ser conservado o nome dos seus respectivos autores e não deve utilizar com interesses comerciais.

Os textos aqui publicados são de exclusiva responsabilidade dos seus autores e estão disponíveis para download em **[www.estudossaramaguianos.com](http://www.estudossaramaguianos.com)**

Os organizadores e diretores desta revista estão livres de qualquer e toda informação que tenha sido proporcionada por erro dos autores que aqui se publicam.



